

من إحدى الزوايا

يحيى حقى



هؤلاء الرجالون ..

لا يزال دراستنا خريطة التيارات الفكرية في تاريخنا الحديث غير متصفة بالشمول وتوزع الاضواء على جميع اجزاها ليتحدد ما بينها من تشابك وعلاقات تأثير وتأثر فتزداد قدرة الخريطة على التعلق بالنسب والأبعاد وتزداد قدرتنا على الرؤية الصحيحة . ذلك أن هذه الدراسة توجهت في أغلب الأحوال الى من حكمت بأنهم القادة ، القيم الشوالج ، حملة المساعل ، متخطية من حكمت أنه دونهم ، وهذا حكم لا يغلو أحيانا من جور ، أن لم يكن عن غفلة أو هوى فلأن الانصاف خاضع أيضا لعبث الأقدار ، هذا شأن رجال مثل محمد مسعود ، اسماعيل مظهر ، محمد لطفي جمعة ، محمد توحيد السلجودار ، على سبيل المثال لا الحصر ، وليس عدرا أن بعضهم لم يترك لنا مؤلفات مطبوعة فأننا نستطيع أن نتبع آثارهم وأثرهم من شهادة شيوخهم وتلاميذهم فيما كتبوه عنهم ، وقد لا يتخذ هذا الجور صورة الإغفال وحده ، بل أيضا صورة تغليب جانب من الفضائل الرجل على جانب آخر ، فيبقى هذا مطبوسا في الظل ، وانتهى هنا بالتمثيل بالشيخ مصطفى عبد الرزاق ، عرفناه استاذنا للفلسفة ولم نعرف دوره الكبير في نهضة فن القصة القصيرة عندنا في مرحلة تملصها من شكل المقامة .

بل أمضى فأطالب بأن يمتد شمول الدراسة الى روافد النهر الكبير ، حتى ولو لم تكن لهذه الروافد آثار مكتوبة ، فالتنهضة المسرحية عندنا - مثلا - لم تقم فحسب بفضل المؤلفين واصحاب الفرق وكبار الممثلين والمخرجين بل أيضا بفضل نواة مجموعة من هواة المسرح وعشاقه ، أغلبهم من الشباب المثقف ، تضامنوا فيما يسمى بالوادى التمثيلية . هذا شأن محمد عبد الرحيم ومحمود مراد والدكتور عبد السلام الجندي ومحمد توفيق يونس والهامي نائل ، لا يزال مجهولا عندنا دورهم في مساندة المسرح ، بل أيضا في توجيهه .

ما قصدت مما تقدم الا أن اجد لي شفيعا لأنني لقراء المجلة صديقا لها (١) ، يعد من الروافد التي عنيت بها ، هو المرحوم الاستاذ صلاح الدين كامل الذي انتقل الى رحمة الله في الثاني من شهر يوليو نفاذ ، تخرج من كلية الحقوق سنة ١٩٢٨ واشتغل في المجالس البلدية ثم في الشهر العقاري ، وبين يدي أربعة كتب من تأليفه ، أبدا بكتاب (حياتنا الجديدة في مصر المستقلة) الصادر سنة ١٩٤٣ عن مطبعة (المجلة الجديدة) ، ووصفه على غلافه بأنه (مجموعة أبحاث اجتماعية حول بعض المسائل التي اعترضت حياتنا الجديدة في مصر المستقلة ، عرفنا آراء سلامة موسى ودعوته الى الاشتراكية ولكننا من كتاب صلاح الدين كامل نستطيع أن نعرف كيف انعكست آراء

الاستاذ على تلاميذه ، وكان فقيدا واحدا منهم ، ونشر في مجلة استاذة اغلب ابحاثه ، لم يشغل صلاح الدين كامل باله بالبحر على ما اصاب ثودة سنة ١٩١٩ من حيوط ، تلك صفحة طويت ، انه ينظر الى المستقبل ويتطلع اليه ، لذلك استل من معاهدة سنة ١٩٣٦ جانبها الاجابى الذى يمكن البناء عليه ، حمد لها انها قضت بتصفية التناحر السياسى بين الاحزاب فطالبا بالاسراع فى وضع برامج اجتماعية لها ، واندفع الى المناادة بالاشتراكية كاستاذة ، طالب بتقرير ضريبة على التركات ، وتأسيس بنك صناعى ، بالتخل عن الطربوش ، بمناصرة المرأة والاعتراف بحقها فى المساواة مع الرجل فى التعليم والعمل ، حارب الرجعية فى جميع مظاهرها واعتبر وزارات الاقلية اعتداء على حق الشعب فى حكم نفسه بنفسه .

والكتاب الثانى هو «اوراق متناثرة» وقد وصفه على غلافه بأنه «نواح طريقة فى الادب القصصى المصرى» وهو صادر سنة ١٩٣٦ ، عن مطبعة المجلة الجديدة ايضا ، هذه هى الخطوات الاولى لكاتب يعشق الادب ويعد نفسه لان يكون أدبيا ، له آمال عراض ، فعل بطن الغلاف (هكذا كان يفعل كثير من ناشئة الكتاب حينئذ) سجل طويل يعود المؤلف لقرائه ، فتحت عبارة (تحت الطبع) - ولو انصف لقال (فى الدرج)

- ١ - صندوق البريد - مجموعة اقصيص تحليلية
- ٢ - الحجاب من وراء الكواليس - مجموعة اقصيص ساخرة
- ٣ - حياتنا الجديدة
- ٤ - صفحات من مذكرات
- ٥ - محاورات وشلارات

ترجمة :

ARCHIVE

http://Archivebeta

الاقصصة الفرنسية الحديثة .

الاقصصة الانجليزية والافريقية الحديثة .

الاقصصة الروسية قبل الحرب العظمى

السلح والرجل - كوميدى لبرنارد شو

وعود بقيت - كما يحدث فى اغلب الاحوال - بغير وفاء ، ولكنه استطاع سنة ١٩٦٢ ان ينشر ترجمته لمسرحية برنارد شو التى صنعها سنة ١٩٢٦ وكان لا يزال طالبا بكلية الحقوق ومثلتها فرقة فيكتوريا موسى باسم (كرم شكولاتة) ، واحب ان انقل اليك من مقدمة المسرحية هذه المبارزة بين الدعابة الانجليزية والدعابة المصرية التى جرت بين فقيدا وبرنارد شو حين اراد تصويره النساء زيارة سباحية له فى الاقصر :-

- لماذا صورتني ؟ هل انت ضحفي ؟

- كلا ولكنى احد هواة ادبك .

- حسنا ، ماذا قرأت لى

- كل ما كتبت ، كما سبق ان ترجمت روايتك القليلة (السلح والرجل)

وقدمها المسرح المصرى سنة ١٩٢٧ .

- اذن أنت مدين لى بنصف وبعك منها

- للأسف لم ارجع منها شيئا بل كنت اخسر ، كنت وقتئذ طالبا بكلية الحقوق

وكنت أرسب لانشغال بترجمة الرواية واخراجها وتمثيلها .

- اذن حمدا على انك لم ترسب والا لطالبتنى بتعويض ..

(البقية حى ٤٥)

- ١ - إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا ، دَمُهُ مَا يُطْلُ
- ٢ - قَذَفَ الْعِيبَ عَلَى وَوَلَّى ، أَنَا بِالْعِيبِ لَهُ مُسْتَقِيلٌ
- ٣ - وَوَرَاءَ الثَّارِ مِنِّي أَبْنُ أُخْتٍ ، مَصِيعٌ ، عُقْدَتُهُ مَا تَحُلُ
- ٤ - مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْنًا ، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى يَثْفُتُ السَّمُّ ، صِلُ

- ٥ - خَبِرْ مَا ، نَابَنَا ، مُصْمِلٌ ، جَلَّ حَتَّى دَقَّ فَيْدِ الْأَجَلُ
- ٦ - بَزَنِي الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُومًا ، بِرَأْيِي جَارُهُ مَا يُدَلُّ
- ٧ - شَامِسٌ فِي الْقُرَى ، حَتَّى إِذَا مَا ذُكِّتِ الشَّعْرَى ، فَبَرْدٌ وَظِلُّ
- ٨ - يَا بَيْتَ الْجَنَّبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بَوْنٍ ، وَنَدَى الْكَفَيْنِ ، شَهْمٌ ، مِدْلُ
- ٩ - ظَاغِنٌ بِالْحَزْمِ ، حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ ، حَلَّ الْحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُ
- ١٠ - غَيْثُ مَزْنٍ غَامِرٌ حَيْثُ يُجْلِي ، وَإِذَا يَسْطُو فَلَيْتُ أَهْلُ
- ١١ - مُسْبِلٌ فِي الْحَيِّ ، أَخْوَى ، رِفْلُ ، وَإِذَا يَعْدُو فَيَسْمَعُ أَرْلُ
- ١٢ - وَلَهُ مَلْعَمَانِ : أَرَى وَشَرَى ، وَكِلَا الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ
- ١٣ - يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَحِيدًا ، وَلَا يَصْحَبُهُ إِلَّا الْيَمَانِيُّ الْأَفْلُ

- ١٤ - وَفُتُو هَجَرُوا ، ثُمَّ أَمَرُوا لِيْلَهُمْ ، حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا

- ١٥ ... كُلُّ ماضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ كَسْنَا الْبَرْقِ ، إِذَا مَا يُسَلُّ
- ١٦ ... فَادْرَكْنَا الشَّارَ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحِيَيْنِ إِلَّا الْأَقْلُ
- ١٧ ... فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوُّوا ، رُغْتُهُمْ ، فَاشْتَمَعُوا

- ١٨ - فَلَيْثُنْ فَلَتْ هُذَيْلُ شَبَاهُ ، لَيْمًا كَانَ هُذَيْلًا يَقْلُ
- ١٩ .. وَبِمَا أَبْرَكَهَا فِي مَنَاخٍ جَعَجِعَ ، يَنْقَبُ فِيهِ الْأَظْلُ
- ٢٠ .. وَبِمَا صَبَحَهَا فِي ذَرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ الْقَتْلِ ، نَهَبُ وَشَلُ

- ٢١ - صَلَيْتُ مِنْى هُذَيْلُ بِخَرْقٍ ، لَا يَمَلُ الشَّرُّ حَتَّى يَمْلُوا
- ٢٢ - يُنْهَلُ الصُّعْدَةُ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهَلَتْ ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُ

- ٢٣ .. حَلَّتِ الْخَمْرُ ، وَكَانَتْ حَرَامًا ، وَيَلَايِي مَا ، أَلَمْتُ تَحِلُّ
- ٢٤ - فَاسْقِنِيهَا ، يَا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِي بَعْدَ خَالِي لَخَلُّ

- ٢٥ - تَضَحَّكَ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ ، وَتَرَى الذُّئْبَ لَهَا يَسْتَهْلُ
- ٢٩ - وَعِثَاقُ الطَّيْرِ تَغْدُو بِطَانًا ، تَتَخَطَّاهُمْ ، فَمَا تَسْتَقْبِلُ



نَمَطٌ صَعْبٌ وَنَمَطٌ مُخَيِّفٌ

بقلم: محمود محمد شاكر

(٣)

معذرة ، فقد بعد العهد بما كنت كتبت ! ولكن اظنني فرغت ، (فيما سلف قديما) ، من بيان باب من أبواب منهجي الذي اتبعه في مذاكرة قصيدة من الشعر الجاهلي ، يكون في نسبتها الى شاعر بعينه خلاف . وكان الطريق ، كما رايت ، وعرا ، محقوقا بمخاطر الضلال . وقد ذكرت آنفا ان هذه القصيدة التي تنسب احيانا الى ثابت شرا ، ليست بأمثل القصائد التي تعين على بيان قدر كاف من هذا المنهج المتشعب المتحول الذي لا يكاد يستقر . ومرد ذلك الى كثرة التفاصيل وشدة اختلافها احيانا ، ولكن على ضبطها وحصرها وتحييصها تتوقف سلامة الرأي من الغلط والفساد . وأحب ان انوه هنا بان الامر في هذا الباب الاول من المنهج لا يقتصر على فض الخلاف في نسبة القصيدة ، بل يتعداه الى امور اخرى عظيمة الخطر في دراسة الشعر ، وفي فهمه على وجه صحيح . الا ان بيان ذلك يتطلب ضرب الامثال بقصائد مختلفة ، وذلك لان القصيدة نفسها ربما تضمنت قدرا وافرا من الدلالات ، تهدي الباحث الى صورة اخرى من المنهج ، وتكون لها الغلبة على دراسة الدارس . فان عقل عما توجه هذه الدلالات ، كان حريا ان لا يصل الى شيء يطمس اليه ، ولذلك نفل القصيدة مفتقرة الى ما يكشف عن اسرار جمالها ، وإلى ما يحدد شوابطها التي لا يتيسر فهمها الا بشقة ومماناة . والظنه كان واضحا ان حذلي كله كان يدور على « القصائد المفردة » ودون قصائد اصحاب الدواوين التي رواها شيوخ الرواية ، ودون القصائد التي تنحل (أي تنسب) الى بعض اصحاب هذه الدواوين ، سواء اكانت هذه الدواوين من شعر الشعراء الذين وصلتنا دواوينهم برواية راو واحد ، او اكثر من راو واحد ، من الرواة القدماء . ثم كانت من شعر شعراء لم تصلنا دواوينهم المروية ، لخفاء مكانها في خزائن كتب الامة ، او لضياح هذه الدواوين فيما ضاع من تراث العربية .

ثم يلي هذا الباب باب آخر من منهجنا في دراسة شعر الجاهلية . وهذا الباب ليس قاصرا على « القصائد المفردة » ، بل يشركها فيه عامة شعر اصحاب الدواوين التي رواها الرواة القدماء ، او ما صنعه تلاميذهم من جميع روايات رواة مختلفين في ديوان واحد . وهذا الباب هو عندى اهم أبواب المنهج ، وعليه المولى في تخلص الشعر الجاهلي من كثير من الشوائب . ولم تزل هذه الشوائب أعظم ما يعوق المرء احيانا كثيرة عن فهم الشعر الجاهلي فهما صحيحا ، وعن تذوق ما فيه من جمال وروعة وجلال . ومن جراء هذه الشوائب ، اندلقت على الشعر الجاهلي مثالب جمّة : من شك في نسبة الشعر الجاهلي الى اصحابه ، الى نفي ما يسمونه « وحدة القصيدة » عنه ، الى طموس بين ذلك كثيرة في الشعر نفسه ، وفي مناهج شعراء الجاهلية ، وما شئت من شيء تطول به الالسنه ، وتصلو به الاقلام ! ومرجم ذلك كله الى كثرة الشوائب المفضية الى غموض شديد يحيط بهذا الشعر ، وقلة احتفال هؤلاء المتكلمين بكشف حقيقة هذا الغموض قسلا الخوض في القضية ، وقلة ورعهم عن الحكم افتياتا ومجازفة . وكنت أحب ان اكشف عن حقيقة هذه الشوائب بتفصيل واف ، ولكنني عدت فأعرضت عن ذلك ، لاني رأيت يقتضيه ان اجعل الكلام في ذلك فصلا طويلا مفردا على حياه ، (كفصل القول في علم العروض ، في المقالة السالفة) . واذن ، فاخالدا لا تكاد تخلص الى هذه القصيدة التي بين أيدينا ، حتى نجرب البهاء دروبا مشتبهة ، في رحلة طويلة مضنية . وفي ذلك من المشقة على ، وعلى القاري أيضا ، مالا أحب ان أحتمله أو أحمله إياه . ومع ذلك فاني باذل لك من الجهد في ضبط هذا الامر المنتشر ما استطعت ، فحسب ان تقف على قدر صالح من منهجي ، خلال المقالة في قصيدتنا هذه ، وان كانت ، كما قلت ، ليست بأمثلا .

وفي هذا الباب الثاني من المنهج ، ينبغي أن لا يدع المرء جهدا يبذل في تحرى أمور أربعة واستقصائها بكل وجه متيسر :

الأمر الأول : استقصاء المصادر التى نوت القصيدة تامة ، وأورث قدرا صالحا منها على وجه الاختيار أو الاستشهاد ، مع التزام الترتيب التاريخي لهذه المصادر ، والترتيب التاريخي أن استندت إليه الرواية فيها .

الأمر الثاني : اختلاف عدد أبياتها فى كل رواية .

الأمر الثالث : اختلاف ترتيب أبياتها فى رواية الرواة عن شيخ واحد من شيوخ الرواية ، ثم اختلاف هذا الترتيب ، أن كان ، فى رواية غيره من الشيوخ .

الأمر الرابع : استقصاء كل اختلاف يقع فى بعض ألفاظ الأبيات ، فى هذه المصادر ، ثم فى سائر مصادر اللغة والنحو والأدب والتاريخ وغيرها ، حيث يستشهد بالبيت والبيتين والثلاثة من القصيدة ، لغرض غير غرض رواية الشعر . فإن أكثر هذه المصادر ، إنما نقل عن روايات لم تنته إليها ، وعن كتب ضاعت أو خفى مكانها . وغفال ذلك قاذح فى صدق التحرى ، ومضيق لفوائد ربما أعانت على تصحيح خطأ مضر بالقصيدة وبينائها وترتيبها . والترتيب التاريخي فى كل ذلك أمر لا ينبغي إغفاله أو التهاون فيه .

وقد أملت فى مقالتي الأولى بصفة رواية الشعر الجاهلي والإسلامي - فى فصل ضمنته طرفا من العمل التى تعرض لرواة البادية ، ثم لمن أخذ عنهم من قدماء رواة الحواضر ، ثم لما صنعه تلاميذهم حيث نصبوا أنفسهم لجلب الشعر الجاهلي والإسلامي ، وكشفت عن بعض صنيعهم فى جمع شعر كل شاعر على حدة ، أما برواية راو واحد من الرواة الشيوخ ، وأما بروايات مختلفة عن شيوخ مختلفين . ثم ما كان من صنيعهم فى جمع القصائد المفردة ، وهو الموسوم بأشعار القبائل ، أو ما يشبهه من أشعار اللصوص ، وأشعار الصعاليك ، وأشياء ذلك . وقد انتهى إليها بعض ما رواه الشيوخ القدماء أو صنعوه من دواوين الشعر . ولكنه لم ينته إليها على وجه الذى كان عليه فى القرون الأولى . (ما بين أواخر القرن الأول إلى القرن الرابع تقريبا) . وأشد ما أصابه الخيف هو رواية القصائد المفردة ، فإن دواوين أشعار القبائل وأشعارها لم يصلنا منها شيء . يعول عليه : ١٣١١ استنبتت ما صنعه أبو سعيد السكري (٢١٢ - ٢٧٥ هـ) فيما جمعه من شعر شعراء هذيل ، وهو أجل ما وصلنا من صنعة ديوان قبيلة بعينها . ولم قد انتهى إليها من كتب الاختيار ، وهو مختار القصائد المفردة ، من صنع الشيوخ القدماء ، كتابان : هما « المفضليات » للمفضل الضبي (١٠٠ - ١٧٨ هـ تقريبا) ، وهو نسخة جيدة مستندة ، ثم « الأصمعيات » ، لأبي سعيد الأصمعي (١٢٢ - ٢١٦ هـ) ، وليس للنسخة المطبوعة استناد يتيح لنا أن نعرفها معرفة أوثق . ومع ذلك ، فهذان الاختياران ، على جلالة خطرهما ، لا يعدان شيئا كبيرا فى جبهة شعر الجاهلية . فإن مجموع ما فيهما من القصائد والمقطعات لا يتعدى مئتين واثنين وعشرين قصيدة ومقطعة ، بما فى ذلك التكرار فيها ، وبما فى ذلك من قصائد بعض أصحاب الدواوين المروية . وهذا قدر قليل جدا يكاد يذكر . أما الضرب الآخر من كتب الاختيار كالحماسة والوحشيات ، لأبي تمام ، فاعتماد الاختيار فيها على الأبيات دون القصائد ، إلا ما شذ . وأما قديم كتب الأدب والتاريخ والسير وأشياء ذلك ، فقد توزعت فيما بينها قصائد كثيرة من هذه القصائد المفردة ، وأكثرها مبنى على الاختيار والاستشهاد دون حاق الرواية . ولست بسبيل استقصاء ، فتجاوزت فى العبارة بعض التجوز . ولما كان الأمر على ما وصفت ، لم يكن بد من الاعتماد على كتب من تأخر من أهل العلم عن زمان الرواية القديمة . لأن أكثرهم إنما نقل ، (الأرجح) من كتب القدماء التى كانت وفيرة أو متيسرة فى عهد عهد من أزمانهم . ولكن الحذر فى أمرها واجب ، لا يتلقى منه أحد يبني معرفته وعلمه على التحرى والتحصيل . وأظننى قد أبنت بعض الإبانة عن بعض مدارج المنهج فى هذا الباب ، وقد بقى فيه فضل مقال ، فى شأن اختلاف عدد أبيات القصيدة ، وفى اختلاف الترتيب ، وفى اختلاف الألفاظ ، وكيف ، تكون وجوه النظر فى ذلك ، فهذه أمور أرجو أن أحسن الإبانة عن بعض مدارجها خلال دراسة هذه القصيدة ، طلبا للاختصار .

نشرت في الصفحات التي قبل هذه المقالة ، نص القصيدة التي قالها « ابن أخت تأبط شرا » ، بعد أن قتلت هذيل خاله « تأبط شرا » ، ثم بعد أن أدرك هو من هذيل ثار خاله . وقد أثبتنا كما جات في رواية أبي تمام في الحماسة ، منقولاً عن شرح التبريزي لحماسة أبي تمام . ونشرتها بنصها وترتيب أبياتها هناك ، إلا اللفاظ يسير في بعض أبياتها ، وجدتها في كتب أخرى ، سابين وجه ترجيعي لأبياتها ، وسأجعل ترتيبها وحسب أبياتها الذي نشرته هو الأصل الذي أشير إليه بأرقامه فيما يلي . وقسمت القصيدة سبعة أقسام ، سأشير أيضا إليها عند الحاجة إلى الإشارة . وقد جات هذه القصيدة تامة في أربعة كتب : في « كتاب التيجان » لابن هشام (- ٢١٨ هـ) ، وهو أقدم من / ثم ديوان الحماسة ، لأبي تمام (١٨٨ - ٢٣١ هـ) بشرح المرزوقي (- ٤٢١ هـ) / ثم في ديوان الحماسة ، أيضا ، بشرح التبريزي (٤٢١ - ٥٠٢ هـ) / ثم في « كتاب العقد » لابن عبد ربه الأندلسي (٢٤٦ - ٣٢٧ هـ) . وسأصف هنا عدد أبياتها وترتيب كل رواية منها ، ومازيد على أبيات القصيدة ، وما أسقط منها .

١ - فعلة أبياتها في (كتاب التيجان) ، سبعة وعشرون بيتا ، مع إخلاله بخمسة أبيات رواها أبو تمام في الحماسة ، وهذه أرقامها (٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٦ ، ٢٠) ، وبزيادة ستة أبيات . وهذه الزيادة واقعة جميعها في القسم الثاني من القصيدة ، وهو القسم الذي وصف فيه الشاعر خاله « تأبط شرا » . واليك ترتيب القصيدة في « التيجان » ، مقارنة بترتيب أبي تمام : (١ - ٦ ، ١٣ ، ثم زيادة ثلاثة أبيات ، ٨ ، ٧ ، ١٢ ، ثم زيادة ثلاثة أبيات ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٣) ، وبين الرويتين اختلاف في بعض اللفاظ ، مع تضمن معنى البيت الحادي عشر ، في رواية أبي تمام ، في بيتين متفرقين ، فلذلك أدخلتهما في تعداد الزيادة .

وقد ذكرت رأي في « كتاب التيجان » في المقالة الأولى ، وبينت أن فيه آفات عظيمة ، وأن الشعر الذي فيه خليط فاسد جدا ، وإن كان بعضه صحيح النسبة إلى أصحابه ، فمن أجل ذلك صار كتابا لا يعتد بما جاء فيه من الشعر . ومع ذلك ، فإن ترتيب الشعر عنده (من ١ - ١٦) لا يكاد يضر ، مع زيادته التي زادها ، لأنها جميعا صفات متتالية متفرقة وصف بها الشاعر خاله . ولكنني أعد ترتيب أبي تمام أمثل من ترتيبه في هذا القسم . أما ما يزيد ذلك عنده (من ١٧ - ٢٧) فترتيب الأبيات على المعاني أمثل كذلك الاختلاف ، لذلك أجدد صوابا أن لا يعتد به أحد . ومع ما فيه من العيب القادح ، فقد احتسبت فيه فائدة دلتني على قسناد وقع في كلمة ضبطها المرزوقي ، وتابعه التبريزي ، وأقاما شرحهما على هذا الضبط ، فأدخلنا على بناء القصيدة قدرا من الحلل لا يستهان به . وسأبين ذلك فيما بعد .

٢ ، ٣ - أما رواية أبي تمام في « في ديوان الحماسة » ، فقد اختلف عليه فيها . فالمرزوقي والتبريزي ، وهما شارحا الحماسة ، قد اختلفا في عدد الأبيات ، وفي تقديم بيتين أو تأخيرهما . فالتبريزي ، رواها وعدة أبياتها ستة وعشرون بيتا ، وأما المرزوقي ، وهو أقدم الرجلين ، فعلة الأبيات عنده أربعة وعشرون بيتا ، لأنه أسقط بيتين هما (١٦ ، ٢٠) . واتفقا جميعا في ترتيب الأبيات (من ١ - ٢٢) ثم قدم المرزوقي ، وآخر ، فجاء ترتيب الأبيات هكذا : (٢٥ ، ٢٦ ، ٢٣ ، ٢٤) . وهذا الترتيب شبيه بما جاء في كتاب التيجان .

٤ - أما صاحب « العقد » ، فعلة أبياتها عنده أربعة وعشرون بيتا ، أسقط من رواية أبي تمام الأبيات الآتية : (١٠ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢٣) ، وافق صاحب « التيجان » في إسقاط ثلاثة أبيات هي (١٠ ، ١٦ ، ٢٠) ، ووافق المرزوقي في إسقاط بيتين هما : (١٦ ، ٢٠) ، وانفرد بإسقاط البيت (٢٣) . ولكنه زاد بيتين ، هما عند صاحب « التيجان » ، مع شيء من الاختلاف في روايتهما . وبهذا ترتيب روايته مقارنة برواية أبي تمام المنشورة هنا : (١ - ٩ ، ١٢ ، ثم زيادة بيتين ، ١١ ، ١٣ ، ١٧ ، ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ١٤ ، ٢٤) .

وهذه الرواية ، بهذا الترتيب ، وبحذف البيت الثالث والعشرين ، رواية مختلفة ، أشد اختلافا من رواية « التيجان » ، فيما بعد البيت الثالث عشر . (وأنا أتجاوز تجاوزا شديدا حين أسمي ما عنده وما عنده صاحب التيجان « رواية ») . وصاحب العقد لم يبين كتابه على الرواية ، وهو ليس من الرواة في شيء ، إنما كان أدبيا شاعرا متخيرا ، وكان أندلسيا مضطرب المعرفة برواية أهل المشرق ، وأكثر تعويله على ما وقع إليه من الكتب . وكتاب العقد ، في نسخته المخطوطة فيه زيادة ونقص . وأما ما طبعه فففيه اضطراب . وقد طبع مرات ، أمثلها

الطبعة الأولى الأميرية ، ثم طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، والأولى لم تحقق تحقيقاً يعتمد عليه ، ولا يدري عن أى النسخ طبعت . وأما طبعة لجنة التأليف ، فإن ناشريها زعموا أنهم طبعوها عن أصح نسخة مخطوطة مصورة من الآستانة ومع ذلك فإنهم تصرفوا فيها تصرفاً مريباً جداً ، يستطعن من عداد ما يوتق به .

أما الكتب التى جاء فيها قدر ضالغ من أبيات هذه القصيدة ، فثلاثة : « كتاب الحيوان » للجاحظ (١٥٠ - ٢٥٥ هـ) / ثم كتاب « الاشياء والنظائر » للخالدين ، اخوان : مات أولهما سنة ٣٨٠ هـ ، ومات الآخر سنة ٣٩٠ هـ) / ثم كتاب « اللآلئ » فى شرح أمالي القالى ، لابی عبيد البكرى الأندلسى (٤٨٧ -) . وسأصف ما جاء فيها .

١ - ذكر الجاحظ ثمانية أبيات منها ، هذا ترتيبها : (٧ ، ١٢ ، ١١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ١٥ ، ٢٤) . وظاهر من قراءتها متتابعة أن الترتيب هنا خلط لا يعتد به . إنما كان الجاحظ يتخير من القصيدة أبياتاً كيفما اتفق ، لم يبال بترتيب الرواية .

٢ - وأما الخالديان ، فذكرا منها اثنى عشر بيتاً ، هذا ترتيبها : (١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٢٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٣) . وهذه أيضاً سبيل متخير لا يبال قدم أو آخر ، إنما يلتبس الأبيات ذوات المعاني ، وكذلك شأنها فى سائر الكتاب .

٣ - وأما البكرى ، فإنه شارح معلق . فلما استشهد القالى بالبيت (رقم : ٢٤) ، قال فى تعليقه : « وقبل البيت منها : » ، ثم ذكر ستة أبيات ، هذا ترتيبها : (٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٣ ، ٢٤) ، فطابق ترتيب هذه الأبيات ، ترتيب المروزي الذى ذكرناه آنفاً .

ثم لا أجد بعد ذلك ما ينتفع به عند النظر فى ترتيب القصيدة ، وإنما هو الاستشهاد بالبيت والبيتين فى تفاريق الكتب . ولما كان خلط معاني الأبيات ظاهراً فيما ذكره صاحب « النيجان » وصاحب « العقد » ، وكان سبيل التخير ظاهراً فيما ذكره الجاحظ والخالديان ، لم يسلم لنا إلا ما رواه أبو تمام فى « ديوان الحسانة » ، مع الاختلاف عليه فى اسقاط بيتين ، وفى تقديم القسم السابع على القسم السادس من القصيدة . فحين أجل ذلك كان شبيهاً بالصواب أن نعتمد جملة رواية أبى تمام ، وأن نعتمد جملة ترتيبه أبيات القصيدة ، إذا اقتصرنا على ترجيح بعض المصادر على بعض . فهل يستقيم ترتيب رواية أبى تمام كل الاستقامة ؟ وهل يصح بناء القصيدة على هذا الترتيب ؟

وقضية ترتيب أبيات القصيدة ، قضية معضلة ، والاجترار عليها أمر صعب ، وتيسر أداتها لمن يحسن الفصل فيها قليلاً . وقبل كل شيء ، فأمر اختلال الترتيب ربما كان دعوى فاسدة ، وربما كان الاستدلال على صحة هذه الدعوى أخبث فساداً من الدعوى نفسها . وقد رأيت كثيراً من ادعى اختلال بعض القصائد ، إنما يؤتى من سوء فهم ، ومن تبجح وتهور ، وأكثر من رأيت اجترأ عليها طائفة من الأعاجم المستشرقين . ثم تابعهم جماعة من أهل جلدتنا ، لم يحسنوا التبين ، استغفنتهم الثقة برجاحة عقول الغالبيين على الثقافة فى زمانهم ، ثم زين لهم هذا الفعل حب الاغراب والظهور . وآفة جميع هؤلاء قلة بضاعتهم من المعرفة بلسان العرب ، وجهلهم بوجوه تصاريफ كلامها . وليس كل من يدعى معرفة بلسان العرب عارفاً به على الحقيقة . ثم أن الشعر ، من بين جميع الكلام ، هو فى كل لسان أشق علاجاً ، وأعصى قياداً ، لأن الشعراء لم يقصدوا قط مقصد الإبانة المفسولة عن المعاني ، بل ركبوا الى أغراضهم أغمض ما فى اللسان الإنسانى من المذاهب ، فربما شعنوا ما كان حقاً أن يكون مجتمعاً ، لأنهم لا يلبفون حق الشعر إلا بهذا التشعب . فباتى أحدهم فيظن أن لو جمع هذا الى هذا ، فقد أزال عنه التشعب وردة الى الجادة ، ولكنه فى الحقيقة لم يزد على أن أقسد بعقله ، ماتعب الشاعر فى تشعبه بميزان وتقدير . وقد حدثت لشيوخنا القدماء اجتنابهم أمر الفصل فى هذه القضية إذا عرضت ، مع سعة علمهم ، ومع تمكنهم من لسان العرب ، وإحاطتهم بأكثر تصاريف العرب وشعرائها فى كلامها . ومن تتبع قديم الدواوين المروية ، رأى أكثرهم يروى القصيدة ، ثم يذكر اختلاف الرواة القدماء فيها ، وينص على تقديم بيت أو أبيات من القصيدة فى رواية فلان من الرواة ، ثم لا يزيد على ذلك ، لأنه

يكره أن يقضى في ذلك قضاء . بل ربما نص وبين أن البيت أو البيتين مقحمان في هذا الموضع من القصيدة ، ثم يكف لسانه ، لأنه يخشى أن يفتات على الرواية وعلى الشعر وعلى الشاعر ، ويترك الأمر معلقا لا يقطع فيه بشئ . وهذه أمانة وافرة ، وورع غالب . وكمال عقل وعلم .

ومع كل ذلك ، فليست أريد أن أنفي أن يكون بعض ما وصلنا من الشعر مختل الترتيب ، بل ذلك كائن لاشك فيه ، وقد ذكرت فيما سلف ما يعرض لرواية الشعر من العلل بما أغنى عن اعادته . ولكن اختلال الترتيب الذي تراه ربما كان مرده إلى الفاظ في بعض الأبيات أخطأ بعض الرواة فوضع كلمة مكان كلمة ، قريب معناها من معناها ، سهوا أو غلطا أو سوء تقدير = وربما كان اختلالا لامرية فيه يظهر من التحرى في مراجعة القصيدة = وربما كان مرده إلى سقوط بيت أو أبيات مجتمعة أو متفرقة ، أو تقديم بيت أو تأخيرها . ذلك ممكن ، ولكن لا يقضى فيه إلا بعد التثبت والنظر والأناة . بل ربما ساق الشاعر شعره ، متعمدا سبابة تخيل اليك عند النظرة الأولى أن القصيدة مختلة الترتيب ، أو سقط منها شيء ، أو ربما كان التشيع في الأبيات من الخفاء بحيث لا يدرك المرء أنه بيان مستقيم على تشيعه ، إلا بعد نصب وطول تأمل . وادرك اختلال القصيد ، متوهما كان اختلاله أو واقعا أو مشبها ، هو في ذلك كله قريب ممكن غير مستبعد على من تنسم معاني الشعر . أما البعيد الصعب ، فهو تسديدا مختل ، وتشقيف مازاغ ، لأن الأمر عندئذ يتعدى حد تنسم معاني الشعر ، إلى مثل قدرة الشاعر على بناء قصيدته وشعره ، وإلى مثل مكره وإحتياله في الإبانة عن أقصى ما غشى في نفسه ، باللفظ بعد اللفظ ، وبتركيب الألفاظ بناء واحدا تلقفه النفوس بالحنوق ، تذوق اللفظ يلوح بين الألفاظ مثله ، مشوبا بتذوق المعاني المنسربة من خصال الألفاظ ، يخامرهم تذوق سر الشعر ، وهو النغم الكامن المتشوج الذي تنهادى عليه الألفاظ والمعاني والتراكيب .

بيد أن بعد هذا الأمر وصعوبته ، ينبغي أن لا يحلنا على نفخ اليدين منه جملة واحدة ، ولا على التخلي من ارتياده وتجشسه ، والتماس الوجوه التي من قبلها يدين عاصيه ، وتمهيد الذرائع التي تدني من الغاية أو تبين على بلوغها . وقد ذكرت آنفا أربعة أمور ، لا مئاص للناسر في رواية الشعر من تحريكها ، وجعلت رابعها : استقصاء كل اختلاف يقع في الألفاظ الإبيات . باستخراجها من دواوين الشعر ، ومن مصادر الأدب واللغة والنحو والتاريخ وما إليها ومجرد استقصاء ذلك لا يكاد يغني شيئا ، بل يحتاج الأمر بعد ذلك إلى بصير دقيق بوجود اختلاف هذه الألفاظ ، وإحاطة تامة بمعاني الشعر عامة ، ومناهج شعراء العرب في بيانها عن أنفسهم خاصة ، على اختلاف وجوه البيان ، وتداخل بعضها في بعض . ثم يحتاج بعد إلى ملح صادق يجعل الفرق بين اللفظين أو الثلاثة ، حتى يستطيع أن يحكم : أيها أحق بإمكان من البيت . ولن يستطيع أن يحكم في ذلك حكما صحيحا ، إلا القصيدة كلها مائلة له بمعانيها وظلالها ومناهجها . ولما كان جائزا ، بل راجحا ، أن يكون اختلاف الألفاظ واقعا في أبيات كثيرة ، كل منها يحتاج إلى مثل ما يحتاج إليه البيت الذي ينظر فيه ، كان عسيرا معتاصبا أن يفتح المرء نفسه بقدرته على أن يجعل القصيدة عندئذ مائلة له بمعانيها وظلالها ومناهجها . فإذا انضم إلى ذلك ما هو متوقع من اختلال ترتيب الأبيات ، كان شبيها بالممتنع أن يتم له تمثيل القصيدة مستتبعة على وجه صحيح . فإذا أراد ذلك عندئذ وتطلبه ، كان كمن وقعت له صورة مزقة طرائق قددا ، قددا صفارا صفارا ، متناثرة مختلطة ، فرام أن يعيدها إلى ما كانت عليه قبل تمزيقها ، وهو في ذلك كله لا يدري كيف كانت الصورة ، ثم هو لا يضمن أن يكون بعض أجزاءها قد هلك ، وبخشي أن يكون قد اختلط بها ما ليس منها ، من صورة أخرى مزقة كانت تشبهها رقعة والوانا . وإراني قد صعبت الأمر جدا ، ولكنني في الحقيقة لم أصف إلا ما وجدته وغايتي في بعض الشعر الجاهل ، وإن كان ذلك غير كائن في كل قصيدة قد اختل ترتيب أبياتها . ولكن من العقل أن لا يضمن المرء على الغيب شيئا ، بل عليه أن يستقبل الأشياء الملتبسة بأشد وجوهها تعقيدا والتواء ، حتى يخلص إلى السهل المذعن وهو راض عن نفسه ، فإن الإلمام أكبر من أن تزاوله باستخفاف ، والاستخفاف أخنود الزلل ، والزلل أقصر طريق إلى هلاك العقل وإرباب المعرفة .

وتمثل القصيدة أمر شاق ، في حديث الشعر وقديمه سواء . لأن الشعر كله يعتمد على الألفاظ وعلى تركيب الألفاظ وتصريفها . وعلى بناء الجمل ومنازلها من السياق ، وعلى الأوصاف الخفية بين الظاهر والباطن وسين نذكر « الألفاظ » في معرض الكلام عن الشعر عامة ، وفي كل لسان ،

فغير مراد بها مجرد وجودها في اللغة وفي كتبها ، بمعانيها التي درج عليها أهل كل لسان في التعبير عن فحوى ما يريدون . فهذا أمر طلق مباح لكل متكلم يريد أن يفهم سامعه ما يقول ، ثم يمنحه اكتسافه وينصرف ! أما «الفاظ» الشعر فأمرها مختلف ، لأنهم يلبسونها بالانسياغ ، ويخلعون عنها بالتمرية ، ما يكاد ينقل اللفظ من مستقره في اللغة وفي كتبها ، الى مدارج تسيل باللفظ وقرائنه من الالفاظ الى غاية غير غاية المتكلم المبين عن نفسه لسامعه . وهذا شبيه بما تنسيه « الجواز » و « الاستعارة » و « الكناية » وما جرى مجراها . فإذا جاء الامر الى الشعر الجاهل ، فإن ثقل القصيدة لا يقتصر على مجرد معرفتنا بالالفاظ ومعانيها ، كما جاءت في كتب اللغة ، بل يتمدها الى توسع ما لحقها من الاسياف والتصريه ، والى أسلوب كل شاعر منهم في احتياله على الابانة الموجزة عن غوامض ما في نفسه ، وعلى الوشائج التي تتخلل الالفاظ مركبة في جعلتها عن قصد وعمد واردة ، ثم الى ضروب من المعرفة بأحوال العرب في جاهليتها ، وما كانت تأخذ وما كانت تدرج من المعاني ، وما كانت تألف مما يحيط بها في حياتها ، في البادية وفي الحواضر ، وبجمهرة الاساليب المختلفة التي يسلكها الشعراء في بناء القصيدة لبنه لبنة ، حتى يستوى بناء قائما متضدا . وبين اني أريد بهذا التمت عمل الناقد الذي يتولى كشف أسرار الشعر في تركيبه وبنائه ، لا عمل المتذوق للشعر . فان المتذوق أمر عام يستوى فيه ، أو ينبغي أن يستوى فيه ، «الشاعر» والناقد ، وقارئ الشعر وسامعه ، من أي طبقات الناس كان ، ما دام يملك الاداة التي تتيح له أن يفهم وأن يتأثر . وبين عمل الناقد وعمل سواه من متذوقي الشعر ، بون سحيق لا يستهان به .

عند هذا الموضع ، لا أجد محيضا عن بيان أمر غامض ، وغبوضه عظيم الخطر ، وترك البيان عنه وكشف غبوضه مفصلة ، وشبيهه باحتجان الأمانة أو خيانتها . وذلك أن سبيلنا اليوم الى الشعر القديم كله ، هو كتب اللغة التي قيدت معاني الالفاظ وضبطتها ، ثم كتب شراح الشعر من القدماء . وكل ناظر منا اليوم في الشعر الجاهل ، لا يجد بدا من الرجوع الى كتب اللغة ، وعليها يعتمد . فمن أجل ذلك كان واجبا أن يدرك المرء أدراكا صحيحا واضحا نهج هذه الكتب ، والا استبهم عليه الطريق وضلت خطاه . كان هم كتب اللغة ، على وجه التحقيق ، ضبط أصول معاني الالفاظ ، دون ما سلكته هذه الالفاظ على البنية الشعراء من مجازات ودروب ومدارج ، الا ما شذ من ذلك عند استقصاد أصحاب اللغة بشعر شاعر بعينه . ولو أنها فعلت غير ذلك ، خرجت عن أن تكون كتب لغة ، الى أن تكون كتب نقد للشعر . وبين أن معاني الالفاظ الشعراء جميعا ، حيث قيلوها في أحوالها ، من استيعاب وتمرية ومجاز واستعارة وكناية وما قارب ذلك . وهذا أمر شبيه بالمستحيل في تأليف كتب اللغة . وليس معنى ذلك أن كتب اللغة لا تغني شيئا ولا تنفع في فهم الشعر ، بل معناه أن الناظر في الشعر الجاهل ، (وهو موضوع حديثنا هذا ، على الوجه الذي بينته آنفا) ، مقتدر ، بمدراجعة اللغة والتدقيق في فهم أصول الالفاظ ، الى شيء زائد على نص كتب اللغة . وإذا وقف المرء عند منطوق النص وحده ، بقي الشعر الذي ينظر فيه مطموسا في موضع ، متفككا في موضع آخر ، ميتورا في موضع ثالث ، فعندئذ يتمرد الشعر ، ثم يذهب عنه جامحا لا يتقاد . وما يطالبنا به فهم الشعر وتمثل بناء القصيد من هذه الزيادة على نص اللغة ، هو اليوم الاشكال الأعظم . فالشراح ونقاد الشعر القدماء ، حين تيسر لهم أحيانا أن يزيدوا على نص ما في كتب اللغة عند شرح الشعر ونقده ، فإنما تيسر لهم ذلك بالاحاطة الشاملة بالشعر كله ، وبغلبة الثقافة العربية عامة على المعرفة في زمانهم ، وبالفهم لمناهج الشعر والشعراء عامة ، وبقرب عهدهم من منابع هذا الشعر بلا انقطاع ، ثم بتسلسل التلقي عن الماضين ، مع كثرة الشيوخ العلماء الذين يشتغل بعلومهم من داء الحيرة والتسك ، وتوافر الكتب الأصول التي تضيء للشاظر الطريق ، أما اليوم فالأمر مختلف ، تزعجت أكثر علاقتنا بضامينا وانحسر مد الثقافة العربية ، وغلب علينا من أخلاط الثقافات ما غلب ، وتباعد العهد ، وقلت الكتب الأصول في أيدينا ، وانقطعت سلسلة التلقي عن الماضين ، وفنى الدواء الشافي أو أوشك ، واستفحل الداء أو كاد . فالجهد الذي يفتر الى بذله كل ناظر في الشعر القديم ، جهد عظيم ، تمده قوة لا تضف ، وقدرة على الاستقصاء والاستيعاب ، وعلى التحري والضبط . مع ترك التصاون ، ودقة الملاحظة للفروق ، ومع الحذر الشديد من غلبة الف الزمان الذي نحن فيه . ومن أخطأ ذلك كله ، وقف عاجزا عن تمثيل القصيدة جملة ، أو تمثل أبياتها مفردة ، فلما طفق به إذا تعصب نفسه للمفصل في قصيدة ترتب القصيدة ، وفي إعادة بنائها على الوجه الذي

بهاء " ولست أريد أن أجعله أمرا معجزا ، ولكني أريد أن تستبين لك المصاعب حتى لا تسنحك
المرأة حيث ينبغي الثاني والحذر "

أما شرح الشعر من القدماء ، وهم الذين لا عني لنا عن مراجعة ما كتبوا عند النظر في الشعر
الجاهلي خاصة ، فلا بد من نظرة عجيبي محيط بما كتبوا والقوا . ومراجعة أكثر شروح الشعر ،
تدلى على أن هؤلاء الشراح كان أكثرهم أقرب إلى أصحاب اللغة وأهل النحو ، أو إلى العلماء بالأدب
عامة . وجهرة شروهم مبنية على تفسير ألفاظ اللغة ، وعلى بعض ما ينصل بالنحو عند حاجتهم
إلى البيان عن تركيب الأبيات التي يشرحونها ، وعلى أخبار الشعراء والقبائل ، وعلى ذكر الحوادث
التي ربما دل عليها الشعر أو أشار إليها ، وجميع ذلك لا عني عنه في فهم الشعر ، وفيه من
الدوائد ما لو أخطأه لفسر فهم بعض الأبيات عسرا شديدا . ومع ذلك فينبى للمتاامل أهم
صروا أكبر جهدهم في النظر إلى لفظة الأبيات وهي تعاريف غير مجتمعة ، ولم يبالوا شيئا
بالنظر في جملة القصيدة ، وما ينتظمها أو يتخللها من مرامي الشاعر في شعره . فمن أجل
ذلك وقع في شروهم لبعض ألفاظ الأبيات ، تفسير لغة ، ولكنه تفسير يقع دون غرض الشاعر
أحيانا ، أو يزيد عليه أحيانا أخرى ، ويقع فيها أيضا من الشرح ما غيره أولى به ، وما هو خطأ
محض في معنى الشعر ، وإن كان صحيحا في معنى اللفظة وفي معنى شعر غيره أكثر تدولا
وشهرة ، ويقع فيها أيضا ما أعلوا شرحه لظهور أنه ظاهر مأثور ، وهو أحق بالشرح والبيان .
لأن ظهوره خادع ، فإذا رمت الابانة عنه بالظاهر والمألوف التوت عليك الابانة . وفي كل هذا أو
بعضه حيف على الشعر شديد . والعلة في ذلك كله هو ماقلت لك ، من أن أكثر الشراح القدماء
كانوا من أهل اللغة وأصحاب النحو وعلماء الأدب وأول الناس كان دالميان عن معاني الشعر هم
الشعراء والنقاد . أما الشعراء ، فهم في كل زمان ، وفي كل لسان ، يشغلهم الشعر نفسه
وتشغلهم أنفسهم عن النقص في ذلك ، إلا غليل في رمايا ، والغليل القليل فيما مضى .
إلا في الفرط والندرة ، وفي التفسير جدا من الشعر ، حتى لو التمسناه لم نكد نصيبه . وأما
النقاد ، فينبغي أن نعلم أول كل شيء أن معنى النقد ، هو القديم ، مفارق لمعناه عديدا في
زماننا ، ولم يكن له اسم يستعمل به ويمرر ، حتى يكون هنا من الأدب قائما برأسه ،
له رجال يتولونه ويهدون سبله . وأكثر الدرس استوت لهم العروة على النقد ، من القدماء ،
تحولوا عن تأصيل النقد واستيعابه قواعد ، وشي سبله ، إلى تأصيل علم البلاغة والبيان ،
وبناء قواعدهما ، أو إلى نقد التعاريف والمصطلح في الشعر ، دون نقد جملة القصيدة والابانة
عن معانيه ، وتجلية أسرار حاله . ولو قدس لثراث العربية أن يسير في طريقه أينا متكاملا ،
يد أوله آخره ، لانتهى زماننا إلى ظهور جيل من شراح الشعر ونقاد ، قد توفرت لهم احاطة
الماضين وإبداع المحدثين . ولكن شاء الله أن ينقطع السبيل ، وعلى أن يتصل يوما ما ،
فجاء جيل النقاد من المحدثين ، وقد وليت الحبال التي تربطهم بأشعبيهم ، وانبتت الاوصار ،
وصرفتهم عن الشعر القديم كله صوارف غلبت عليهم ، فأعرضوا عنه كل الاعراض ، بل ازدروه
واستخفوا به وأنكروه وأسأوا القالة فيه . وانتهى الأمر إلى وقوع هذا الشعر في قبضة
طائفة من المتخصصين ، (بحكم ظروف الدراسة فحسب) ، لا عن موهبة أو فطيرة ، فانزلوا
أنفسهم منازل شراح الشعر ونقاد ، وليست لهم احاطة الماصين بلغتهم وتراثهم ، ولا قدرة المحدثين
على الإبداع في البيان عن معاني الشعر ، ورأينا منهم عجبا عجبا في شرح الشعر القديم ، ووقع
الشعر كله بين شقي الرجا ، بين عز العاجزين ، واعراض المعرضين ، فاشتد العتب ، وكثر
الحث . ومع ذلك فاليأس خليقة منكزة . والبشر لا يعجزهم شيء إذا أرادوه ، وسلكوا له
سبيله ، واتخذوا له عدته . وعلى أن يقضى ما نحن فيه إلى خير كثير ، يوما ما .

وهذه صفة الباب الثاني من المنهج . فهو ، كما ترى ، مرتقى عويص صعب الجانب ، مشعب
المذاهب سالكة سار على غرد . فمن رام التوقل فيه بلا موهبة أو تهيأ ، وبلا عدة هيأها ، وسلك
ورع بكلف من حرائره وتهوره ، بلغ الغاية في الأساءة ، وشنع عليه الشعر ، وا يامن أن تزل
به قدم إلى مهوى بعيد القرار . وقد سقت الكلام ، فيه مختصرا ، مجردا من المثال ، وطمنت أن ذلك
معن ، وأنه لن يضرب ، لأن تطبيق بعض المنهج على قصيدتنا هذه ، خليق أن يكشف عن بعض
ما أزدت ، وإن كانت هذه القصيدة ، كما قلت مرارا ، ليست بأمثل القصائد لتطبيق هذا المنهج ،

لغة روايتها فيما بلغنا ، ولقلة اختلافهم في رواية أبياتها وفي حيلة ترتيبها ، ولأنها من القصائد التي جاءت محكمة البناء ، ولذلك نجت من تصرف أي تمام في اختياره للشعر كعادته .

كان تأبط شرا شاعرا مجيدا ، وكان فنانا جريبا ، شيسا يعزو على رجله لا يركب فرسا ، لأنه . كما قالوا : « كان أعدي ذئ رجلين ، ودي ساقين ، وذئ عيين » . وكان يكثر العارة على « هديل » في ديارها وحده ، وكان شديد النكاية فيهم ، وله فيهم وقائع مبكرة ، يبال مهمهم وقلسا ينالون منه . حتى ، اذا حانت ميتته وقرغ أجله ، طغروا به في آخر عاراته عليهم ، بعد جبل في بلادهم يقال له « ملح » ، فاحتلوا جثمانه فرموا به في شعب من شعاب ملح ، فيه غار يقال له « غار رخسان » . وكان لتأبط شرا ، ابن أخت ، (هو خفاف بن ضلفة ، ابن صبح ذلك ، كما سلف في المقالة الأولى) ، فلما بلغه خبر قتل خاله ، حسي واحتدم ، فحرم الحمر على نفسه ، على عادتهم في المجاهلية ، لا يدوقها حتى يدرك بشار خاله ، وقد فعل . ثم قال أكثر هذه القصيدة بعد أن شفى غليله من « هديل » ، ونقض وتره (أي أخذ ناره منهم) ، وحلت الحمر وكانت حراما !

هذا لب القصيدة بلا حواش . فمن الخطأ أن يقال أن هذا الشاعر قال قصيدته في « طلب النار » أو التحريض عليه ، لأنه إنما قال أكثرها بعد أن أدرك ناره في هذيل ، لأقبل ادراكه ، ومن الخطأ أيضا أن يقال أنه قالها ، يرثي خاله تأبط شرا ، لأنه لم يقصد قصد الرثاء ، والقصيدة ليست من الرثاء في شيء ، وليس فيها تجمع ظاهر على هالك . وإنما يقول ذلك من يقوله ، لأن الألف شديد الاتر في المعوس والعقول والألسنة ، ونحن قد ألغنا تقسيم الشعر إلى مديح ورثاء وتشبيب وحماسة وفخر ، كما هو معروف ، ثم حر ذلك إلى تصيب القصائد في أبواب من الكتب موسومة بهذه الأسماء ، كما فعل أبو تمام في حماسة ، حبيب وضع هذه القصيدة في « باب المراثي » من كتابه . وهذا الألف اذا غلب . وربما أضر وربا صلل ، وهو حري أن نقود الألسنة عقالا إلى منع القصائد صفات ليست لها ، ونربح النظر فيها إلى معنى الباب الذي أدرجت فيه ، فيصير ذلك حائلا يبيس وبين ادراك حقيقة ما حرك الشاعر حتى يرم ، وحكمة الأصل الذي بني عليه أبيات قصيدته ، ثم تحرنا هذه السجعات التي نسم بها القصائد ، إلى ثمرت يبرا منها القصيد ونفهم جملة وتفصيلا . ولا يزال بما ندعي معاني الألفاظ والسمات ، حتى يسد رجنا إلى غموض معنى القصيدة غموضا يقضي إلى عهد سحرها وجمالها ، وإلى طمس سر النعم المسكن في بحرنا ، ويذهب جهد الشاعر باطلا .

وبيان ذلك أن هذه القصيدة ، كما نراها منشورة ، مقسمة سبعة أقسام : القسم الأول أربعة أبيات ، ذكر الشاعر فيها قتيلا لا يطل دمه ، هو خاله ، كتب عليه أن يستقل وحده بادراك ناره ، وبين أنه لذلك ملين ، وله عهد متأهب ، لا يشعله عنه شيء .

والقسم الثاني تسعة أبيات ، ذكر في البيت الأول منها وقع الحبر عليه وعلى أمه حين جاءهم نعي خاله ، وأنه فقد بعقده ضربا في الرجال قليل النظر ، ثم تمت أخلاقه في جميع أحواله نعتا دقيقا في الأبيات الثمانية الباقية .

والقسم الثالث أربعة أبيات ، وصف فيها نفسه والعيتان من أصحابه ، وكيف كان مسيرهم إلى حيث أدرك مرة نأ حاله ما شفى نفسه ، حتى انفلت بهم رجعا إلى ديارهم .

والقسم الرابع ثلاثة أبيات ، عجب بها على ما أدرك من نأ خاله ، وبين أن هديلا ، لم ننله وحيدا ، إلا بعد أن أكثر النكاية في جماعتهم مرة بعد مرة ، وبعد أن أدلهم وأفض مضاجعهم ، وبعد أن نال منهم ما نال دهرنا طويلا .

والقسم الخامس ، بيتان ، حمسا تعقيب على ما ذكر قبله من ادراك ناره ، فوصف فيها نفسه ، وأن هديلا لقيت منه مثل الذي لقيت من خاله من قبل .

والقسم السادس بيتان ، بين فيهما أن الحمر التي حرمها على نفسه قد حلت له ، بعد ادراك ناره ، ثم سأل صاحبه « سواد بن عمرو » أن يسقيه منها ما يتعشه ، ويكشف عنه ما لقي من الضر بعد فقدان خاله .

والقسم السابع بيتان ، سخر فيهما من قتل هذيل حيث تركهم صرعى للنمسور ، وآب هو إلى دياره راضيا عن نفسه .

وهذا ترتيبها كما رتبها الشاعر ، أما ترتيبها على الفترات التي قالها فيها ، فسيأتي فيما بعد بيانه .

والقصيدة كما ترى خالية من الرثاء والتفجع ، وبريئة من التحريض على طلب الشارة ، فليس بحسن إذن أن توصف بأنها قصيدة «ثائرة معمة بروح الانتقام» ، كما قال صديقنا الدكتور عبد الله الطيب . أو أنها «تعبير ليس كمثلها تعبير عن روح الشاعر ، جياشة ثائرة غاصبية ، لا يكاد يستطيع كبحها عن أن تثار للقتيل لساعتها» ، كما قال الدكتور محمد كامل حسين . ولأنهما ذهبوا هذا المذهب ، اتفقا جميعا على صفة بحر القصيدة ، بأن فيه «صلابة ووحشية وغنفا وقمقمة وتقطعا وأن تفصيلاته ، لا يستبعد أن تكون اقتبست من قرع الطبول التي كانت تدق للحرب» ، كما قال الدكتور عبد الله الطيب ، أو أن حركة موسيقى هذا الشعر «تشبه حركة الخيل حين يصطدم بعضها ببعض في حومة الوغى عند التقاء الفرسان» إلى آخر ما قال الدكتور محمد كامل حسين . وهذا كله من جريرة تداعي معاني الألفاظ التي توصف بها القصائد ، ومعاني السمات التي بها توسم . وسأزيد هذا الأمر بيانا فيما يلي .



وهذه القصيدة معقودة على تذكر شيء مضى ، حدث به الشاعر نفسه ، فتغنى وترنم ، إلا الأبيات الخمسة في أوله ، فإن لها شأنا آخر . وأنا أرجح أن أول بيت قاله شاعرا هو البيت الخامس ، لأنه أشبه شيء بصرحات معجوز تنامت . وهو البيت العرذ في القصيدة كلها ، الذي يشبه أن يكون خرج مسرح الرثاء . وكأنه ورده في نفسه ورجعه لسانه ، ساعة جاء نعي خاله تايط شرا فاستشاره . ثم كف عن الأفعال في رثائه لسبب ما ، صرفه عن التفجع إلى ما هو أجل منه . وتركيب البيت ، ولا سيما صدره ، زفرات متقطعة متتالية عن كبسد فراحها الرزء المرمض .

«خير ما» قدم الفاعل على فعله ، وأدخل على «الخبر» ما «التي تجيء حشموا ، لتسدل على الأعراض عن وصف الشيء مما ينبغي له من الصفات ، لأنك مهما وصفته فبالفت في الصفة ، فلن تبلغ كنهه . وهذا الحشو يلزمك سكتة بعده عند انشاده والترنم به ، لأنه يزيدك لهذا الخبر المجهول استهوا ، حتى تكلف من ذات نفسك ، ويجعل هذا الذي جرى على لسانك كأنه قائم بنفسه منقطع عما بعده . وبجي هذا الحشو وما ، أسلوب في اختصار اللفظ ، يقضي إلى اتساع المعنى ، ويقع من بعض الكلام موقعا لا يداني ، ويحصل ترك الصمة أشد بلاغا من ترادف الصفات ، ومن أحسن ما وقع فيه ، قول امرئ القيس :

وَحَدِيثُ الرِّكْبِ يَوْمَ هُنَّا وَحَدِيثُ مَا ، عَلَى قِصْرِهِ

«حديث ما» ، يذكر حديثا كان بينه وبين صاحبة له ، «على قصره» ، يتحسر على ما فاتته من تطلعات استمتاعه به ، فبلغ بترك صفة الحديث ، مما لا يبلغه اثبات الصفات . ومن قال أن «ما» زائدة في مثل هذا الموضع ثم سكت ، فقد أساء ، وإنما هو معرب لا غير . والشواهد على «ما» هذه كثيرة معجبة . لا يكاد حسنها يدرك ، وستأتي مرة أخرى في هذه القصيدة . ثم قال شاعرنا : «نابنا» ، فالزمك بعده سكتة أخرى ، لأن الكلام قد تم لا يتطلب زيادة ، فهو منقطع عما بعده ، كأنقطاع عما قبله . وأتينا في هذا الموضع بقوله «نابنا» غريب ، لأنه لا يقال : «نابنا خبر» ، وإنما يقال : «نابنا رزء» من أرزاء الدهر ، أو نابية من نوابية ، ويقال : «جاءنا خبر» أو أتانا ، والذي حسن استعمال هذا الفصل في غير حقه من الكلام ، هو انقطاعه عما سبقه ، وانقطاعه اللازم عما لحقه ، حتى صار بين هاتين السكتتين كأنه فعل حلف فاعله وأضمر ، وكأنه خرج مخرج الصمة للخبر قبله . ثم عاد بعد هذه السكتة الثانية فقال : «مصمئل» ، فجاء بصفة طال الفصل بينها وبين موضوعها ، حتى توشك أن تكون صفة أفردت لمحدوف مضمر . وكأنه كاد يقول مرة أخرى : «خبر مصمئل» فقد نسي أنه قال «خبر ما» ، ثم عاد فتذكر ، فحذف لفظ «خبر» واستمر ، وبقيت «مصمئل» كأنها قائمة وحدها بعد السكتة الثانية ، وبعد انقطاع الكلام . ولو ساق عبارته هكذا : «نابنا خبر مصمئل» ، لكانت كلاما مقبولا ساقطا لا يرتضيه عربي .

فتشيت الكلام وتقطعه ، وانشيداه وكان كل كلمة من الكلمات الثلاث جملة قائمة برأسها ، هو الذي زاد ما أصابه عند نعي حاله هولا وقطاعة ونكرا ، حتى كان لسبانه قد اختلط ، وماجت عليه الألفاظ ، واضطربت ، وزالت عن مواقعها فاختلت . فبلغ بهذا التركيب المشتمل المتقطع مالا يبلغه أعظم التمتع . و « مصمئل » ، بقرابة لفظها وبشدة حروفها ، وبقوة تصريفها ووردها ، قد استبدت بالحسن كله في هذا الموقع . وزادت كلمة أخرى عن أن تقوم مقامها ، والا انحط الشعر وانحط نغمه درجات . وأصحاب اللغة يقولون : « المصمئل » ، المتعرج من الغضب ، و « المصمئل » ، الشديد ، فلو اغتصرت على نص الفلسفة هنا في تفسير هذا اللفظ ، لفقد الشعر معناه . وإنما نحوى مراد الشاعر أن يدل على أنه كلما زاد الخبر تأملا ، زاد تفاقبا وتعاظما ، وأطبق عليه أطباقا ، وأحاط به أحاطة لا تدع له من أطباقه عليه مخرجا ، فأولى أن يقال إنه من قولهم : « أصال النبات » ، إذا التف وعظم وأطبق بعضه على بعض من كنفاته . وأصل هذه المادة في اللغة « صسل يصسل صسولا » ، إذا صلب واشتد واكتنز ، يوصف بذلك الجمل وأنجيل وأرجل وما أشبه ذلك . فأتت في مثل هذا الموضع محتاج في البيان أن تزيد على نص اللغة ، مستدلا بأصل مادة اللغة . ثم أوغل شاعرنا في صفة « الخير » ، بعد ثلاث سكتات ، وبعد تشعيت ماهر محكم ، وبعد أن مثل لك أطباقه عليه ، وسدده عليه المسد ، فقال : « جل » ، حتى دق فيه « الأجل » ، وهو كلام سهل مناسب ، بعد كلام متقطع يتعثر ، فهذا هو البسط والقبض الذي وصفته لك آنفا في « بحر المديده » . و « جل » ، عظم حتى بلغ الغاية التي لا تحسد ، ولذلك جاء في صفته سبحانه « الجليل » ، وهو العظيم الذي لا تدرك الصفة عظمتة . و « دق » ، قل وصغر وحقر ، كأنه سحق سمقا . وقوله « دق فيه » ، يعني إذا قيس به أجل ما يجد الناس من الأرزاء ، صار أجل أرزائهم صفرا هينا غامضا لا يؤبه له . و « هي » هنا ، هي التي في قوله تعالى في سورة التوبة : « وما متاع الحياة الدنيا في الآخرة إلا قليل » ، أي ، إذا قيس بهذا هذا . وهذا البيت ، كما ترى ، ثلثة محزون أذهله الحزن حين ساء ، فرعر فرعة بعد زفرة بعد فرعة . فهو لذلك أحق بالثناء ، وأحق بأن يكون أول ما قاله الشاعر . فلما صرفه عن الاتصال في الرثاء ما صرفه ، استيقاه حتى أنزله من قصيدته « حق المسار » ، حين عاد فني القصيدة على غير معنى الرثاء . وهو البيت المفرد بالثناء في القصيدة كلها

وليت شعري ، لو ذهب هذا المذهب في شرح أبيات القصيدة ، يطول عليك وعلى ما أكتب ، فاحصر الكلام اختصارا ، وأقنع باللمحة والاشارة دون العصيل ، ألا فيما لا بد منه ؟ لا أدري .



وأما الأبيات الأربعة الأولى ، فليس فيها رثاء ولا تجميع ، ولا ثورة غضب ، كما يقال ، بل هي أشبه بحدث نفس طويت على كمد مغيظ محقق ، قالها الشاعر بعد أن صرفه عن الرثاء والتفجع ما صرفه . ويوشك أن يكون الذي أصبه وشغله حتى صرفه عن الرثاء ، أن أخواله بني فهم ، رحط بأبى شرا ، حين جاءهم نعيه ، أكثروا التلمع في دمه ، وبدا منهم التردد والاحجام عن ادراك ثاره . وآثروا السلامة ، فقد هلك تأبط شرا فتي فهم ، وهلك قبل مهلكه العتاك من أخوته ، وهلك أشدها أصحابها في الفارات ، تفانوا جميعا وهم حماة فهم وأولو الباس فيها ، وإنما هلك تأبط شرا وهو غاز في الطلب بتارهم ، فكان القوم أحمقا لذلك عن الخروج في نقض هذه الأوتار ، وكذلك أورشك أن يذهب دم تأبط شرا هدرًا . فحز ذلك في نفس ابن أخته ، وكان لخاله مجبا ، وبه مصجبا ، فطوى أحشاه على الكند ، وحرم أمره على أن يستقل بتار خاله ، وحدث فتية من أصحابه بما يجد في قلبه من حزانة ، فاجمعوا على أن يعينوه ويخرجوا معه في الطلب بتار خاله ، وفيهم « سواد بن عمرو » المذكور في آخر القصيدة . (وأظنه ولد « عمرو بن سفيان » ، أخى تأبط شرا) . هذا ما استظهرته من سياق أخبار تأبط شرا وأصحابه .

وفي البيت الأول مس لا يخفى من المضاضة والألم . ينبئ عنه تنكيره ذكر حاله بتسميته « قتيلا دمه ما يطل » ، أي هو أغل من أن يذهب هدرًا ليس له مطالب . وهو تشبيهه بالتعرض والتهكم الجعفي بأخوه ، حيث أجمعوا وآثروا السلامة . وراد ذلك وضوحا حين فعلى عليه بقوله : « قذف الصبي على » ، و « ولى » ، فجعل هذا « القتيل » يقبل عليه فيقتذفه أي أكفاه هو وحده عتبا نعيلا ، ثم يؤلى عنه داهيا لا يعود . وما خصه بهذا الصب الثقيل ، إلا لأنه لم يجد في أخواله أحدا يقوم به غيره . وهذا يوشك أن يكون عتابا قارصا ، وإنكارا شديدا على أخواله بني فهم ، حيث قصدوا على الثار بقتل خاله . ثم زاد الأمر وضوحا حين قال : « أنا بالصبي له مستقبل » ، فقله : « أنا

بالعبء ، ، تأكيد لانفراده باحتمال هذا الثقل وقدرته على رفعه ، وأنه مطبق أن يحمل وحده ما كان حتى حصاعته أن يحمله ، وهذا أين تعريضا وتهكما - وقوله : « له ، ، أي من أجله ، وهو حشو راد الكلام قوة وحسنا ، ومنحه معنى جديد ، فيه تعظيم لشأن عبدا ، القليل ، الذي لا يذهب دمه عدرا باحجام جميعهم عن الإدراك بشاره - ولو قال دوانا بالعبء مستقل ، وحذف «اء» لتسقط الكلام سقوطا ظاهرا ، فهدم مهارة الشعر ، وسلطان « بحر المديد » الذي يحمل الشاعرا على أن يبدي اليه بالكليات حية موجزة مقتضدة خاطلة الدلالة ، في أناته ونؤدة ، ويوقمها في حاق موضعها لا يتجاوزها ، كما قلت في الكلمة السالفة ، ثم صرح في البيت الثالث بأن «القبيل» خاله ، وأن الحؤولة عهد ودمام ، وإن كان في بني عمومة بأبط شرا من ينقص العهد والدمام ، فهو «ابن أخت» لا تحمل عقدة حؤولته ولا تنقض ، وهذا تعريض شديد وتهكم وقوله «وراء أثار» ، يعني أنه مطالب به ، يذهب في طلبه حيث ذهب ، لا يعثر عنه ، وقوله : « مني » ، حشو ثالث ، كالدبي وصفت قبل قليل ، لو قال : « وراء الأثر » ، نزل الكلام وانحط ، وأما رفع منه هذا الحرف المؤخر المقتصد ، ومعناه عندهم «من نفسي» ، وهم يسمونه «التجريد» ، وسيأتي مثله في البيت الحادي والعشرين ، ومن أحواد ما جاء منه في غير هذا الشعر ، وغير هذا البحر ، قول أبي كنانة السلمي :

كذلك قضيت للإخوان ، إنى أدين عليهم وأدين ميسني

أي أدين من نفسي ، أعطيهم من نفسي مثل الذي أطالمهم أن يعطوني من أنفسهم .

أما البيت الرابع ، فهو ختام هذا القسم الأول من القصيدة . فما زال يرتقي في خفي تعريضه وتهكمه بأحواله الذين قدموا عن طلب نازحالة . من ذكر العبء الثقيل الذي يستقل وحده بحمله عن جماعتهم ، إلى عهد حؤولته الذي لا يعنى إلى التمسك في إدراك الورى بلا فتور ولا ضعف ، حتى يبلغ الغاية في تحليه في كل شيء ، يشغل عن طلب الأثر ، فهو أبدا « مطرق يرشح موتا » ، و « المطرق » ، عند أصحاب اللغة هو الذي مال برأسه ، ورشي عييه ينظر إلى الأرض مقبلا بصره إلى صدره ، وسك ساكنا لا يكلم ولا يتحرك ، ويسمى أن يراد هنا في معنى البيت أنه يفعل ذلك من اعتلائه بالكمد والمشي ، ليكون ذلك صلة لقوله «يرشح موتا» ، لأن «الرشح» هو تحلب الماء من الأناء المسنن ، أو يقصد «مروى من الحبيب وسائر الجسد» ، إذا اعتلا الجسم ماء ، وقوله «يرشح موتا» ، كلام موخر لا بهيأة لحسنه ، وأما « أطرق الأمل » ، فكونه بين الإحجار وسكونه لا يتحرك ، و « الفصل » ، لحيمة القديمة التي صمرت من القدم ، تكن بين الحجارة والصفاء ، وهي أثبت الحيات ، تقتل إذا نهشت من ساعتها ، وما يزيدك بصفتها خبرة ، قول النابغة :

صيل صفا ، لا تلتوي من القصر طويلة الإطراق من غير تحسر

داهية ، قد صغررت من الكبر مهزوتة الأشداق حولا ، النظر

تفسر عن هوج حداد كالإبر

فهذه الصفة التي وصف بها الشاعر نفسه في ختام هذا القسم الأول ، كلها تلميح متتابع باللفظ ، تشبها عنه صورة ذات ألوان وطلال . رجل مطرق محنت مريد الوجه ، صامم القسمات ، قد برأه الغل والكمد ، ينسج عن عزم لا يلبي ، وفكر لا يفت ، وحقد يملأ إمامه لا ينضب ، في رقعة ألوانها وطلالها ناطقة بالوت تحيط به ، وزاد هذه الصورة تحديدا ، وزد خطوطها مضاء وبداد وحدة ، مما يوحي به نتائج العاطف وأحرسها ، والسكتات الخفيات بينها ، هكذا : مطرق - يرشح موتا - كما أطرق ألقى - يمت السم - صل - وهذا ضرب آخر من التشعيت . غير الذي سلف في شرح البيت الخامس أيضا . هو تشعيت الحجار الألفاظ عند الانشاد ، وأعان على بجويده سطوة « بحر المديد » ، وما فيه من عبية الأناة والنؤدة ، كما وصفت في المقالة السالفة .

وهذه الأميات الأربعة ، كما ترى ، أشبه بحديث النفس ، حديث خفي دندن به الشاعر مهمة وعمغة في صدره ، وهو يتجرع غيظه وعليه من قعود أخواله من بني فهم عن المطالبة

بثرة خاله تابط شرا . لم يحاطب بها أحدا ، ولم يذر بها عدوا ، ولم يجابه بها أخواله متهمكها ،
 فهم أخواله وإن أساموا ، فأخفى تهكمه بهم كل الإحباء . والذي أعانه على بلوع ذلك في شعره ،
 وعلى التجويد فيه ، هو ما يقرصه ، بحر المديد ، على مرتكبه ، أن يركب غمرته : « بالاختصاص
 دون التذير ، وبالأمانة دون العجلة ، بلا هياج عاطفة ، ولا تصرم نفس ، وبلا غلو في كتمان
 ولا طغيان في بوح » ، كما قلت في صفة هذا البحر في المقالة السالفة ، وهذه الأبيات حديث
 نفس ، لأنه إنما قالها بعد محيى نعى خاله ، وبعد انتقاص لفظ أخواله في دم صاحبهم وابن
 أحبهم تابط شرا ، وبعد أن أحس أحباهم على العود عن ادراك وتره ، لظوى الضلوع على الفيط ،
 وأنف لنفسه وأخواله ، فأمسك عن التصريح باسماءهم فيما فعلوا ، بشعر يروى عنه فيه
 ذمهم ، فلذلك دندن ولم يبع كل البوح بما في نفسه منهم .

● (اخترت في رواية البيت الثاني . « عذ العيب » ، وهي رواية صاحب التيجان ، وابن
 عبد ربه في العقد ، والزمخشري في أساس البلاغة ، دون رواية أبي تمام في الحماسة . « خلف العيب »
 لأنها رواية ضعيفة في حق معنى الأبيات ، وأحس أن تكون بما ألف أبو تمام أن يمرره في أشعار
 الناس ، كمادته في اختياره . والرواية الأولى من المودة بمكان شامخ . واخترت أيضا في
 رواية البيت الرابع : « يرشح موتا » ، وهي رواية المرزوقي في شرح الحماسة ، وصاحبي لأشياء
 والنظائر ، وأني العلاء فيما نقل عنه التبريزي ، ودون رواية التبريزي نفسه في شرح الحماسة :
 « يرشح سما » ، فبين الروائين بون بعيد) .

أما القسم الثاني من القصيدة ، فاستهله بأول بيت قاله حين جاءه نعى خاله ، فطاش له وولته
 الفجعة ، ولكنه أنزله هذا المنزل من ترتب شعره ، لأن ما بعده صفة لثلاث حاله وشيائله ، فكان هذا
 البيت أشبه بها . أما الأبيات الخمسة بعده فلم يسهل الشعر إلا بعد فترة طويلة : بعد أن عقد
 عزمه أن يخرج في طلب دم خاله لا يذهب باطلا ، بعض يده من أخواله وحسب لسكانه عن
 أسماءهم ، وبعد نفسه هو وحده المطلب بادراك تدخل دويهم ، وبعد أن سار هو وأصحابه
 إلى هذيل فاقعوا بهم ، وأدركوا الثار ، ثم انقلبوهم إلى دارهم طافرين ، وهو في ترتيب
 الفترات التي تقف فيها بشعره آخر القرب ، لأنها تقع في ألفت الحماسة ، بعد عودته راضيا
 عن نفسه وعن أصحابه الذين آزره وبصره في الأذى بعد ذلك خاله . (الفترة الأولى سابعة
 بجاءه النعي ، والفترة الثانية حتى استوفى من فمرد أخواله عن دم ابن أحبهم تابط شرا ، وسأبى
 عند كل قسم زمنه الذي قيل فيه) ، وإذا كان حافظ الأسات الأربعة الأولى التي افتتحت بها
 القصيدة ، هو مستطع على أخواله حتى دهم ، حسب تكوا عهد الرحم وحسوا بميثاقها ، ثم حبه هو
 خاله ، ووداه بالمهد الذي توجهه الرحم للخزولة = فإن حافظ هذه الأبيات أخص . فقد
 تولى هو ثار خاله دون أهله وعشيرته حتى فهم ، وشع على عيله وآب سائلا راضيا عن نفسه ، ولعل
 خاله قد رضى عنه ، والهامه (وهي روح القتيل الذي لم يدرك ثاره) التي وقفت عند قبره
 ترفو وتقول : « اسقوني ، اسقوني » ، قد طارت عنه يدرك الثار . ومع ذلك ، فلو لم يكن فاطم
 شرا خاله ، لقي هو أيضا أولى بدمه من قومه وعشيرته حتى فهم . لأنه وجد في نفسه حين خلا
 بها في هذا الدهر الغشوم . حين سلب خاله تابط شرا نفسه وجناته ، قد سلبه هو أيضا
 ضريا من الرجال تسبيح وحده ، لن يعد مثله في الناس أي تلفت . سلبه ما هو أعز من العم ،
 والحال ، سلبه الرجل الذي أحبه إعجابا بأخلاقه وخلاله وشيائله . فعاقز هذه الأبيات الثمانية
 هو إعجابه بالرجل في أخلاقه وخلاله وشيائله ، في العسر واليسر ، وفي الخير والشر ، وفي الزم
 والغضب ، وفي الحل والترحال ، وفي منازلي الأمن ومطارد الأحوال . فلذلك لم يشب هذا
 الغناء بتدله تاكل ولا أمه حزين ، بل بدأ يتفنى ويقول « بزنى الدهر » ، فخص نفسه بمهلك
 هذا الرجل الذي لا يشركه في قعداته أحد ، وإن كان هذا المخصوص نعه قد أشم العناء ، بحسب
 شديدة الخفاء من معنى التعريض والهكم ، لدى كان قد فرغ منه في فاتحة القصيدة ، بأن آخره
 الناس جميعا من أن يشركوه في هذا « الرجل » بما فيهم أخواله الذين تكصوا عن المطلب بدم
 فتاهم وابن أخيه . قال : « بزنى » ، ولم يقل « عالى » ولا « فحمنى » ، ولا شيئا مما ينطق
 بالفجعة والبكاء ، بل ما هو إلا « زنه » ، أي سلبه سلاحه ، وانتزع الدهر منه انتزاعا عسما
 منه وقهرا ، وتغلبا وقسرا ، كما « ... » ، المقاتاة ، وهو سلاحه كله ، يدخل في ذلك
 دهره ومغفره وسيفه .

وبدا يتغنى : « بزني الدهر » ، وأوجب بعده سكتة لطيفة ، لأن هذا الفعل « بز » قد يتعدى إلى مفعول واحد ، ويراد به عندئذ مجرد الخبر عن وقوع السلب قهرا وعسفا ، فالوقوف عند آخره يتم به الكلام ، ولكن هذا مكر الشعراء الخفي ، فإنه لم يرد الخبر عن مجرد السلب ، بل أراد « بز » الذي يتعدى إلى مفعولين ، فكان حق الكلام أن يقول : « بزني الدهر أبيا » ، ولكنه لما ذكر « الدهر » ، وما لقي من عسفه به وبخاله ، فطغ به وبخلاته ، فكف عن إيصال المفعول إلى مفعوله الثاني ، وتركه مطروحا كأنه لا يتطلب هذا المفعول ، وأحب أن يصف « الدهر » صفة تلائم فظاظته وهغلظته ، فقال : « وكان غشوما » ، والغشوم « الظالم الفاضب الذي يخطئ الناس ويأخذ كل ما قدر عليه ، كأنه حاطب ليل يحتطب في الظلام ، فيقطع كل ما قدر عليه من شيء بلا نظر ولا فكر ولا تبين » . ولكن الفجيرة بخاله كانت مانلة في قرارة نفسه ، وهمت أن تفتنه فتشغله وتنسيه ما بدأ به إذ قال « بزني » ، وراودته أن يمضي فيقول : « وكان غشوما ، فيجني بأبي حاره ما يذل » ، ثم انتبه ، فأسقط « فحمني » التي راودته من أعماق نفسه ، ولم يبال أن يمضي قائلا « وكان غشوما » ، بأبي جاره ما يذل » ، فحصل ذلك جرأة منه وشجاعة على اللغة . وزين ذلك هذه الحال المعترضة بين « بزني الدهر » ، وبين « بأبي » . وأهل اللغة يدعون أحيانا زيادة هذه الباء ، وأحيانا أخرى يسلكونها وأمثالها في باب التضمين ، ويقولون « زين » ، « بز » ، معنى « فجع » لأن كل من سلب شيئا فجع به . وهو كلام لو كان له عناج (أي جبل يشده ويقويه ويمسكه) وإنما هو ما أقول لك ، لأنك لا تستطيع أن تقول في مدرج الكلام ، على مذهبهم في التضمين : « بزني الدهر بأبي » ، وأنت تريد « فحمني » به ، وإذا قلته فهو كلام غث أسقط من أن يعتد به . (وسأقول كلمة ، في آخر بيان هذه الإبيات ، عن استخدام هذا الشاعر للحروف حذفا وإثباتا)



ثم أقبل الشاعر بعد ذلك على غائته ، وهو يستعيد في نفسه ذكرى الرجل الذي أحبه وأعجب به ، بلا هياج ولا ثورة ولا تجرع ، بعد شغلته مآثره ومناقبه ومكائمه وشماله عن فجيئته فيه ، فانطلق يتغنى غناء قل أن يشبهه غناء . وكان بيت خاله « تأبط شرا » ، كان يتردد في مسامعه ليزيد ذكره وصوحا وحلا . إنه البيت الذي ختم به قافيته المشهورة المنيفة ، بعد أبيات عتاق جباد ، ذكر فيها ملامة من كان يلومه من قومه وبطله ، على أهلاك ماله وأتلافه في الجود والسخاء ، فيقول له : إن كل مال هالك . وأنه لن يكف عن إتلاف كل ما يجمع من مال : « حتى يلاقي الذي كل امرئ لاق » ، حتى يلقى مينته ثم يقول له . وبومئذ .

لَسَقَرَعَنَ عَلَى السِّنِّ مَنْ تَسَدَّمَ إِذَا تَذَكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلَاقِي

فمن أحق اليوم بأن يذكر بعض أخلاقه ويذكر الناس بها ، من ابن أخته الذي قذف عليه عيابه وولى ، فطارت به منيته ؟ أوليس هذا بعض الصبه ؟ ومضى يتمثله كعهده به في حال بعد حال ، في يوم بعد يوم ، ثم انبعت يتغنى بأخلاقه في ثمانية أبيات من حر الشعر وعنتيقه ورائعه . يعسم كلماته لفظا لفظا على حركة « بحر المديد » بين البسط والقبض ، يبطئ مرة ويسرع مرة ، يذعن لسطوة النغم ، ثم يسطو بالنغم حتى يدعن له . كلمات متعاقبة تنساب ، وكلمات مفردة تنبذ على ذبذبات النغم وقراراته ، فينسب بهما أو يتشد ، كلمات سافرة ، وكلمات أخرى تتبرج من وراء نقاب ، اشتراق الإعجاب إلى المتحائل ، يسمح بريقه ظل كآبة ترفرف عليها من بعيد ، من أهذاب البيت الخامس وصدر البيت السادس . أي مهارة أمهارة سابغ في يم ، لا الموج غالبه ، ولا مهارته تخذله . وهذا القسم من القصيدة حقيق أن يظهر ببيان أوفى ، ولكنني خفت أن لا أفرغ من هذه المقالة ، فأرجأت ذلك إلى المقالة التالية . وأحب أن تعيد قرأته متأنيا ، فاني إنما نشرت القصيدة مقسمة بفواصلها ، لكي تقرأها ملتزما ، بمواضع السكت عند كل فاصلة ، فمضى أن يغنى هذا عن بعض ما كان ينبغي أن أصفه ، وأعلم أسأفي الشعر ، وأما الشعر غناء وترنم ، وللنغم معنى ينسرب في معاني الألفاظ ، وللألفاظ معان تنغلغل في معاني النغم ، فمن غفل عن شيء منهما لشيء ، فقد جار عليهما جميعا .

وفي هذا القسم الثاني من القصيدة ، كلمات كثيرة ينبغي أن أقف عليها مبينا ، ولكنني قدمت عليهن بيتا ، أحببت أن أبدأ به ، حتى يتصل الكلام بعد ذلك اتصالا واحدا ، فإن الشراح أساءوا في هذا البيت غاية الأساءة ، وطمسوا دماء الشعر باسماتهم ، وهو البيت الحادي عشر :
مُسَيَّلٌ فِي الْحَيِّ ، أَحْوَى ، رَقْلٌ ، وَإِذَا يَغْسَلُو ، فَمِيعٌ أَرْلُ

فالمروزي ، وأبو العلاء الممرى ، والتبريزي مجمعون على أن الحرف « مسبل » هو من « أسبال الأزار » ، وهو أزارؤه يسحب على الأرض خيلاء وكبرا وتبخترا ، لأن من عادة العرب أن يصفوا أهل النعمة في حال الأمن والدعة بذلك . وأما « أحوى » و « رفل » ، فقد قرئ منهما المروزي فرادا ، فلم ينطق ، على غير عادته في اللجاجة والاكثار . وأما أبو العلاء الممرى ، فإنه ذهب في « أحوى » ، مذهبين ، أحدهما : أن يكون معنى « أحوى » ، هو الذي به حوة ، وهي سسرة الشعبين ، تكون حمرا تضرب إلى السود ، وذلك محمود في النساء خاصة ، وبه سميت أما ، وجهها الله ، « حواء » ، وذهب أبو العلاء إلى تفسيره هذا التفسير ، إذا كان « مسبل » من « أسبال الأزار » والثاني : أن يكون « أحوى » ، من صفة الشعر ، وهو الأسود ، لأنهم كانوا يوفرون اللحم ، ويصفون الشباب بحسن اللثة وموادها ، وفسرها بذلك على أن تكون « مسبل » من أسبال الشعر وأرساله على الكتفين . فيكون « مسبل » عاملا في نصب « أحوى » ، أي هو « مسبل شعرا أحوى » . وهذا المدح الأخير هو الذي اقتصر عليه التبريزي . وهذا كله خلط مرق في الفتنة .

و « مسبل » في هذا الشعر ، إنما يعني به فرسا عتيقا ضافي السبيب ، قد أسبل ذيله ، يرغبه أو يشيل به ، ويضرب به بينة ويسرة ، واختال اختيالا ، وتبختر في مشيته . وشبه خاله به في خيالاته ، كما ستري . وقد أغفلت كتب اللغة هذه الصفة من صفات الفرس في مادة (سبل) ، إلا أنهم قالوا : « امرأة مسبل ، أسبلت ذيلها ، وأسبل الفرس ذنبه أرسله » . ولا يكون أسبال إلا مع طول وسبوغ واف . ومحمود في الخيل العتاق طول أذنانها ، ويقولون لما هذه صفة من الخيل « ذبال » ، لطول ذيله ، و « الذبال » أيضا من الخيل ، المتبختر في مشيته واستنانه (أي عدوه مرعا في المرحى) ، لأنه بحر ذيله وبحركه من الخيل . و « الخيل » ، في المثلث : المتبختر من الكبر ، ولا يكون ذلك إلا مع أسبال الأزار وصحبه . وفي بعض الحديث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم : « من سحب أزاره من الخيل ، لم ينظر الله إليه يوم القيامة » . والخيل نفسها ، إنما سميت « خيلاء » من خيلانها وهي سستن وتعدو وتجر أذنانها وتحركها ، وعن الأصمعي قال : « كنت عند أبي عمرو بن العلاء ، وعنده غلام أعرجي ، فسئل أبو عمرو : لم سميت الخيل خيلا ؟ فقال : لا أدري . فقال العلاء الأعرجي لاخبيالها » فقال أبو عمرو : « كتبوا » ، أي قيدوا ما سمعتم بالكثافة . وإذا صح أن يقال « أسبل أرس ذنبه » ، وهو صحيح ، صح أيضا أن يقال يوصف فيقال : « مسبل ، مجرد » ، يراد به الفرس الديال . « المسبل ذنبه » ، كما صح أن يقال « مسبل ، مجرد » ، من « أسبل الرجل أزاره » ، وقد جاء في الحديث الصحيح (رواه مسلم في صحيحه ، في كتاب الأيمان) عن أبي ذر : « ثلاثة لا يكتمهم الله يوم القيامة ، ولا ينظر إليهم ولا يزكهم ولهم عذاب أليم قال : فقرأها ثلاث مرار . قال أبو ذر : خابوا وخسروا ، من هم يا رسول الله ؟ قال : المسبل ، والمثان ، والمنفق صلته بالحلف الكاذب » ، يراد به « المسبل أزاره » ، كما جاء في لفظ آخر . والذي ذهب بأبي العلاء وأصحابه مذهبهم في تفسير « المسبل » ، قلة وجود « مسبل » فيما وقع لهم من الشعر ، ولاغفال أصحاب اللغة إيرادها في صفات الخيل ، وغرهم ما استفاد من قولهم « أسبل أزاره » ، وهو يمشي مسبلا أزاره خيلاء ، فحملوه بأول الحاضر على أقرب ما ألفوا من اللغة . وفي مدح الخيل بطول أذنانها يقول امرؤ القيس :

ضَالِعٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرَجَهُ
بُضَائِفٌ ، فَوْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلِ

و « الأعزل » الذي يعزل ذنبه مائلا في أحد الجانبين ، عادة لا خلقه ، وهو عيب قاذح ، وقال أيضا ، وشبهه بذيل العروس :

لَهَا ذَنْبٌ مِثْلَ ذَيْلِ الْعُرْوَسِ
تَسُدُّ بِهِ فَرَجَهَا مِنْ دُبُرْ

وذلك أن العروس ترحى من أزارها خيلاء ، ترمل فيه ، تمشي تنهائى يزدهيها حسننها وبهجتها ، فإذا كان تفسير « مسبل » هو الضافي الذنب ، وجب أن يكون تفسير « أحوى » ، الفرس الكميث ، (وهو الأحمر القاني » ، وبين السوداء والحمرة) إذا غلب السوداء حمرة ، و « الإلوى » من الخيل جواد عتيق ، رائع المنظر . ويقال أنه أصبر الخيل على العدو ، وأخفها عظاما ، إذ عرفت عظامه لكثرة الجري ، (عرق الفرس : ضمر ، وذهب رهل لحمه . يقال : فرس مروق ، إذا لم يكن على قصبه لحم) . وجاء في بعض الحديث لتفضيله على سائر الخيل ، قال : « خير الخيل الخو » ، جنتح

« أخرى » . ولعنته وشدة عدوه وصبره عليه . قال عبد يفوت الحارثي ، يفضل فرسه على سائر الخيل :

ولو شئتُ نجثني كميثَ رجيلة تَرى خلقتها الحِرَّ الجيادَ تواليها

أي الحو تتبعها ، وهي تتقدمهن ، فلم يفضلها إلا والحو عنده أفضل الجياد وأسرعها عدواً واشدها عليه صبراً . وأما « رفل » ، فأصحاب اللفظة يقولون « فرس رفل ، طويل الذنب » ، ويقولون « رفل رفل » (بالنون وباللام) واحد ، وأنهم حولوا اللام نونا ، واستشهدوا بقول النابغة :

بكلِّ مُجَرَّبٍ كالليث ، يسمو إلى أوصال ذبال رِفْلٍ

و « الذبال » الطويل الذيل أيضاً ، فكيف يتركب هذا اللفظ ؟ وإنما هو من « الرفل » ، وهو جر الذيل ، وركضه بالرجل تبخترا ، قال يصف نساء :

يترفلنَ في سَرَقِ الحرير وقَزِه يستحبنَ من هُدَاهِ أذبالا

فالمصواب أن يقال هنا وفي بيت النابغة : « رفل » ، يتبختر في مشيته من الخيلاء ، يجر ذيله ويركض برجله لسبوغه فوق الأرض .

هذا ، وتشبيه الرجل بالفرس عزيز نادر ، منه قول عارق الطائي :

وإني قد علمتُ مكانَ خِرقٍ أغَرَّ ، كأنه قَرَسٌ كريمُ
لهُ إبلٌ ليعامَ المحلَّ منها شواء الضيفِ والزقُ العظيمُ
وتمتَ لايقظهمُ ، ولكن نليقُ به المسترة والنعم

و « الخرق » الرجل السكريم ، وفي الأبيات تصريح بالمعنى الذي أرادته شاعرنا تلميها . أما تشبيه الفرس في خيلانه بالرجل ، فنادر ، ومن أجوده قول شريع بن الأحوص ، وهو سييد من سادات الجاهلية ، قديم جدا ، وإنما أثبتنا هنا لحسنها ، ولذلاتها على ما نحن فيه ، من حيلة الخيل والناس .

قد أظرقُ الحى على سياجٍ أسطع مثل الصُّدعِ الأجردِ
لما أثيتُ الحى في متنيه كأنَّ رُجوناً بمثني يلى
أقبلُ يختالُ على ظله كأنما يعلو إلى قنقيدِ
يتضربُ عِطقيته إلى شأوه يتنهبُ في الأقرب والأبعدِ
كأنه سكرانُ ، أو عابثُ أو ابنُ ربِّ حَدَثِ الموليدِ

و « الرب » الملك ، ولا يعنى بالسكران هنا ، ما نعهده عند ذكره من اختلاطه وتساقطه ، بل يعنى ما قاله زهير في السكاري يجرؤون برودهم من الخيلاء :

يجرُّون البرودَ ، وقد تمشتَ حمياً الكأس فيهمُ والغناء

فالذي أراد شاعرنا بقوله : « مسيل في الحى أحوى ، رتل » ، هو هذه المعاني التي أطلت في جلالاتها والاستشهاد لها بما يكشف حقيقتها - فشببه وهو يفسد في الحى ، وقد تمشت فيه وفي أصحابه حميا الكاس ، كأنه فرس أحوى ذبال يمرح مختالا ، ولذلك قابله في الشطر الثاني بشبيه آخر من حيزه فقال : « وإذا يندوفسح أزل » .

و « السمع » فيما يزعمون ، من الحلق المركب وأنه ولد الذنب من الضميج ، قال الجاسحات « يزعمون أن السمع كالغية ، لا تعرف العلل ، ولا تموت حتف أنفها ، ولا تموت إلا بمرض يمرض لها . يزعمون أنه لا يمدو شيء كمدو السمع ، وأنه أسرع من الريح والطير » . ولأنه خلق مركب ، يزعمون أن فيه من شدة الضميج وقوتها ، ومن جرأة الذنب وخبثه ، وهو على ذلك حديد السمع ، يقال في المثل : « اسمع من سمع » و « الأزل » ، الأرسح الخفيف الوركين الذي لا عجيبة له ، وهي صفة لازمة للذنب أبيه ، فلزمته أيضا . هذا ورواية أبي تمام في الحماسة : « وإذا يفرزو من الفزو ، ولكني آثرت » يمدو « لأنها حق الكلام ، ولأن الجاسحات لما ذكر البيت في كتاب الحيوان قال : « وإنما قال - أزل ، وجعله عاديا ، ووصفه بذلك لأنه ابن الذنب » ، فهذا نص في الرواية ، وأخشى أن تكون الأخرى تصحيفا - و « يمدو » هنا ليست من « العدو » وهو « الجرى » ، كما يسرع ذلك آل أوهمنا بل هي من قولهم : « عدا على الشيء » ، اختلسه واختطه فسادا في الأرض وظلما - وكثر في الكلام أن توصف بذلك السباع الضواري التي تميت في أموال الناس ، وتفرس مرائسها منها ومنهم - في حديث ما يجوز للمحرم قتله والسميع العادي ، وهو لدى يفرس الناس ويسطر بأموالهم . وفي الحديث أيضا : « ما ذئبان عاديان أصابا فرقة غنم » . واستعاض ذلك ، حتى إذا قيل « العادي » كان مرادا به الذنب الحبث أو السبع الضاري . وجاء في كتاب على وحى الله عنه لمص عماله : « احتطفت ما قدرت عليه من أموالهم الصونة لأراملهم وأيتساعهم ، احتطاف الذنب الأزل دامية المعزى الكسيرة » ، فهذه صفة الذنب حين يمدو . ثم استعمل بهذا المعنى في لباس أيضا ، فقيل : « كانت لهذا اللص عذرة » ، أي حجة على الناس كعمل الذنب الحبث ، والباس غافلون ، فانتهب أو قتل أو عاث في أموالهم . وقد جمع استعمالها في السباع والناس ، السفاح بن بكير البربوعي ، في رثاء رجل فقال :

يَجْمَعُ حِلْمًا وَأَنَاةً مَعَ ثَمَّتْ يَنْبَاعُ أَنْبِياعُ الشُّجَاعِ
يَعْلُو ، فَلَا تَكْذِيبُ شِدَائِهِ كَمَا عَدَا الذَّنْبُ بَوَادِي السَّبَاعِ

« انباع ينباع » ، وثب بعد سكون فسطا . و « الشجاع » ، والعية ، و « شداته » ، أي حلاته حين يسطر ويبطش .

وقد صار بيننا بعد هذا أن الشاعر مثل صاحبه في الشطر الأول ، وهو في الحى فرسا أحوى من الجياد العتاق ، ذبالا يرفل من خيللائه وزهوه ، ومثله في الشطر الثاني ، إذا غارق حيه في غاراته سمعا أزل سريع الخطفة ، لا تعلت فرائسه . فقابل بما في الشطر الثاني ، ما مضى في الشطر الأول ، على سواء واستقامة . لم يذكر في الآخر منهما حلية لصاحبه في بدن ولا لباس ، فوجب أن لا تكون في أولهما حلية له في بدن ولا لباس . وهذا الاستواء ظاهر في الإبيات التي قبله كلها ، فمن غير المقول أن يخل بذلك في هذا البيت الفرد . وشرح أبي العلاء والتبريزي ، يجعل الشطر الأول متصفا حلية في لباس صاحبه - أو في شعره ، أو في لون شفتيه . وهذا نحو « لا شعر » . وقد بقي فصل بيان لهذا حين يستقبل الإبيات من أولها في المقالة التالية ،

ابراهيم الكاتب وهموم العصر

(الذكرى العشرين لوفاته)

(١٩ أغسطس ١٨٩٠ - ١٠ أغسطس ١٩٤٩)

مقال في أدب

ابراهيم المازني

بصام
أدوار الخراط

في ظني أن ابراهيم عبد القادر المازني ظل طيلة حياته أسير هذا التناقض الواضح الذي يتم عنه موقفان متمايزان ، وأن من أسرار الحسوبة والتجديد والبقاء في أدبه هذا التناقض الذي لم يحل - ولمله ما ينبغي - في الأدب ، أن يصمم مثل هذا التناقض الى حسم قاطع ، بارد ، جف عنه انزعاج القلب وتلبذ تياراتها برواسب ثقيلة ، متلاطمة ومتقاطعة وتداخلية ، من حسم القاع واضطراب الأحياء الدقيقة والضخمة في اليم العمس .

وقد ظل ابراهيم عبد القادر المازني معينا - بل ظل معنى - بهموم كلية ، الى جانب ما ساعته الحياة العلمية من ضروب المعاناة ، وهي هموم مدارها تناقض مستمر بين حس مرهف مصطب بوضع الانسان في الكون من ناحية ، لاجابة نزوات محرقة نحو اغتراف متع الحياة الحسية والمقلية معا ، وإن كانت ، مع ذلك ، ذاهبة حتما الى حصاد من هشيم ! متع تسبيحها أو هي من خيوط العنكبوت .

هو تناقض بين الموقف الافلاطوني القديم المتسلسل حتى الآن في صور ومذاهب ومناهج فلسفية شتى تمتع مي الافلاطونية ، موقف يعتمد أساسا على أن كل شيء مرده الى وعي الانسان ، أو الى عقله وأن العالم الخارجي إنما يتوقف في وجوده ذاته على الانسان ، وأن ليس ثم وجود مادي الا بوجود العقل الانساني والوعي الانساني - هذا موقف « المثالية » في شتى شكولها ، وهو موقف يدفع في شكله المنطقي النهاسي الى مأزق ضرورة الاعتماد على « العقل » المطلق باعتباره يتجاوز



الخارجي عن ذاتنا ، وانهما لتفصلان فيما نحس ونرى ، ولكنهما شي واحد أو مرتبطان ، يكونان سما ، ويزولان معا ، ولا بت للعلاقة بينهما ، ولا يمكن أن يحس المرء بنفسه وحدها غير مقرونة الـ ما حولها . »

« ليس ثم وجود مادي ، وانما نحن تفكر ونحس فتبدو لنا هذه الدنيا . ويركس العقل والاحساس ، فتزول هذه الدنيا . »
وليس لشيء في دنيانا وجود مستقل عن عقلنا ، ولا حقيقة قائمة بذاتها . وليس من المسود ان تفصل ما يعيط بنا من العالم

ستشهد اشياء جديدة تشدب ، ومصرات ومباحج حديثة تتطلب ويستعز بها ، على حين تعود نحن ، كما سيعود كل شيء ، قبضة من تراب . »

« وما يعزى ، ان كان في ذلك ما يعزى اننا سعدنا او شقينا ، سنذهب كما ذهب من كانوا قبلنا ، وان الدنيا ستومض فيها عيون غير عيوننا ، وتخلق فيها قلوب اخرى ، وترهق عقول جديدة ، وانها

نوع من اليأس الوجودي ، والمرارة ، فهو يتطلب خلودا يعرف انه مستحيل : خلود الذات ، وخلود الثانية ، كما يتطلب خلود الكون ، وخلود الوعي ، وهو يطوى نفسه - كأنها برغمه - على قبول - من غير تسليم أبدا - بأن كل شيء الى فناء ، كل شيء . » ومن هنا كانت أوبته الى التوراة حيث وجد فيها أجل يعبر عن هذه الهموم الانسانية المزيقة المتجددة الوقتة .

في هذه المقالة سوف يدور حديثي عن ابراهيم المازني (أو ابراهيم الكاتب ، أو ابراهيم الثاني فهم سواء على التحقيق من حيث قوام التكوين العقل والنفس بل والفيزيقي ايضا) روائيا وقصصيا ، في ثنائياته الطويلة : « ابراهيم الكاتب » ، و « ابراهيم الثاني » ، وفي قصصه القصيرة البديعة الموحية . وسوف أحاول أن أصل الى « تقدير ، عصري ، أو « قراءة » عصرية لهذا الكاتب ، من أثناء كتاباته القصصية ولعل اختياري للمازني القصصية ، بدلا من المسرحي أو الشاعر ، يشي بتنوع « تقليد » خاص وان كنت ما أتى أزمع أنني لست بتناقض أصلا ولكن حبا خاصا لأنه للمازني ، بل هو مشفونا لم تهن جفونه منذ الصبي الباكر حتى اليوم ، بكتاباته ، تنبج لي العذر . فان من مزاعمي الأخرى ان هذا النوع من الحب يفتح النفس والعقل معا لاستبصارات معينة ، لعل سمة الفقه ، ومثانة العقيدة النقدية ، تنصر عن أن تطولها . فليس في نيئي ، ولعله ليس في طائفتي ، أن أقوم بدراسة محيطية بأدب المازني ، بل قصاريا أن أتقصي ما أسميته بهوم العصر من خلال تأملات في فنه

الانسان وتحكم قوانينه المتعالية في مسار الكون ، وبين الوقف المصاصر الكسبي عرفته الوجودية وأرجمته الى أصوله عند كتاب مثل ديستوفسكي ، وكيركجارد ، ونييتشه وهو موقف يقبل ديونيزيوس على أبولو ، ويعطي للهوى الجاهل سيادته على العقل المتدبر ، ويتقرن بأضطرام شعلة الحياة التي لا تخبو أبدا .

هذه الهموم الكلية ، في زعمي ، هي هيوم العصر - عصره وعصرنا معا - عصر ما بعد الرومانسية ، عصر القلق ، عصر الوعي الحاد بالذات وبالأخرين وبالكون .

هي هموم كانت تنوء بمعاصري المازني من كتاب الغرب ، من أمثال فريجينيا وولف والدس عكسل ومارسيل پروست ، ود هـ - لورانس وغيرهم وأرجح الظن مع ذلك أنه لم يعرفهم ، معرفة وثيقة على الأقل . والشائقي ، والمهم ، ان كاتباً مصرياً في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات ، كان يستقي من هذا ينبوع المر الذي سقى كتاب عصره في أوروبا ، على غير اتصال حميم بينهم في الأربعين ، وان همومه تسابق هذا العصر ، وان كانت تجري في سياق مصري خالص متفرد له مذاقه الخاص الحريف .

لقد كان المازني أميل ، في طئي ، الى الطرف الثاني للتناقض ، بمزاجه الحسي للتقيد ، وتكوينه النفسي الخاص ، ومنهجه العقل الفاهم الى الشك في كل شيء ، شكاً يراوح به أبداً بين الرأي ونقيضه ، كان أبيقوري المنزع ، مرهف الاستجابة للذات الحس والقلب والعقل معا ، مقبلاً عليها ، منهوماً اليها ، شديد التنبيه مع ذلك الى زواياها وعرضيتها الأساسية ، مدفوعاً به ، لذلك ، الى

القصصى ، وعن زاوية ما اصططلحنا اليوم على تسميته بالفنسون والشكل فيه .

واعتقد أنه ما من سبيل حقة الى فهم إبراهيم الكاتب « دون » إبراهيم التلساني ، ، والعكس أيضا . كلتاها مكسلة لرصيفتها لا غنى لها عنها ومن الظلم النقدي أن تقوم نحن ببيت هذه الوشيجة الرابطة بين صراعى الثنائية الإبراهيمية وأن نغرد لكل منهما مائدة خاصة لتوصيف والتشريح ، فهما في يقينى غير منفصلين وسيظل فهما لأيهما على مائدة من الأخرى قاصرا ومعييا . وليس التكمال هنا مجرد تضامير بدائى - أو معاصرى - فى الصياغة ، فليس فهما ذلك على أى حال ، بقدر ما هو تكامل الاستمرار الضرورى الذى يدرنه تحس الكائن الحى ميتورا ، قضسته أنياب البت والفصل وتركنه شلولين قد يرجف أحدهما بالنقض - ما يزال - ولكن مجرى الدم الطيعى منقطع ، ينزف مفتوحا منسريا على الأرض أما اندماجهما فهو الذى يعيد لدورة الحياة تكاملها ويترى قسما الكائن العضوى جميعا بالوضاعة والغضارة المتأينة عن تدفق تيار واحد يهضب بالقوة والحياة .

وأبدا فأنقض ما يبنى دفعة واحدة ، وهذا على خلاف ما يقضى به المنهج التقليدى فى النقد ، وعلى ما فى ذلك من سطو أيضا . فلن أسوق أولا الحجج التى انتهى بها إلى نتائج . ولن أضع اللبانت واحدة فوق واحدة أبنى عليها قضايائى ، بل أنهى اليك - بداية - ما استقر عليه تذوقى - أيا كانت علته وحسناته - فأنى أعنى ما أقول من أننى فى الحقيقة لست بتناقيد أصلا ، بل إما مشارك فى التجربة الفنية ، أو رافض لها ، بكل ما تعنى المشاركة أو الرفض من ميل مع الهوى ، وكل ما تتضمنه أيضا من غمر للنفس فى لجة العمل الفني - أو عيابه - واعتناق لمنطقه الداخلى ، ونفى بات للنظر اليه من عل ، فى موضوعية أو حياد لا أظنه حقيقيا أبدا ، فإن كان فهو شيء جاف فى رأى ، ورياضة عقلية عميقة ككتابة الشطرنج ، لا غناء فيها على أى حال . حتى تكون ، من البداية ، على بية .

إن فى المازنى القصصى ينبع أساسا من هذا التوتر المستمر بين الحس الكونى المربى بالعشبة ، وحنة توهج الرعى بالذات ، غير منفصلة ولا معزولة عما حولها ، فهذا مما لا يكون ، وبين المحسوسة المستقرقة اننى لا نهاية لها بفتح الحياة ولذا ندها ، بمعناها الأبيقورى الذى أسلفت - ومن هذا التوتر الذى لا ينتهى أبدا إلى استرخاء تنأتى نغمة الملبوط المتقزيب الكبد والسسى الذى لا يهن ، ونغمة اليأس النهائي التامل الذى تتوقد فى صلبه نواة حارة

من النهم إلى الحياة - ومنه أيضا أبرز سمات هذه التجربة الفنية الفريدة : سمة السخرية الرخيبة الكريمة المعلن - أو الدعاية الطيبة اللاذعة معا ، أو « الهيومر » العقل لا الملتوى على نفسه ولا المرور ، وهى كلها تولد بالضرورة غير مثل هذه البيئة العقلية والوحداية بالذات : بيئة مستضيئة بالصحة واليقظة ، وحدة اللحظ ، وانفتاح البصيرة إلى سمة فسيحة ترسيده كل الدقائق الموجعة والمثيرة للضحك جنباً إلى جنب ، دون أن تجرح أو قصي أو تشين ، دون زراية ولا تشامخ ولا نبذ للانسان - أفضل ما فيه - نبذ النواة التى لا خير فيها ، سخرية بالناس ، وسخرية بالذات أولا وقبل كل شيء . سخرية مصرية .

والمازنى ، على ذلك ، ليس رومانيتها كما ذهب اليه بعض نقادنا ، جرهم إلى هذا التصور عكوف المازنى على نفسه يتصاهها ، وينخلها - كما يقول - ولا ينى يصور هواجسها وخوارجها كما فصيل الهم أنه الهوى الترجسى العقيم الناضب المحكوم عليه - طبعا - بالجفاف القيم . وليس أيضا بالهارب من الحياة ، الناكس عنها ، المتصل من تيماتها ، هذا أيضا تصور قاصر شديد القصور تجربة المازنى الفنية ، لكل مبعثه أساسا عقيدة تقسدية نظرية - فيها جمود وتصلب - خارجية عن أدب هذه التجربة ولا مجال لانطلاقاتها عليها ولا لفهمها من خلالها ، وليس إبراهيم الكاتب فى النهاية مجرد نموذج بشرى ، هو على الأصح نموذج لهوم الانسانية لا يعصر على فكر بعينه ، بل تتجاوز إلى مداخلتها للنفس الانسانية فى عمومها ولا تبرا منها نفس - ولو لحظة هاربة من لحظات الحياة - مها حاصرتها جفاوة الحس ومها عشاها صدا اللطنة ، لهى من ثم موم ترتفع عن النمطية والشذوذ كليهما وتندرج فى سياق الخصائص الانسانية الأصيلة التى تتشارك فيها جميعا ، هى ميزة الروح الانسانية ، لاسمة المرض النفس ، وإن كانت - عند الكاتب - تبلغ مبلغ السخونة المتقدمة التى تجلو عنها التوايوتصهر منها المعدن وتقسية .

ليس رومانيتها ، مها عرفنا الرومانتية بأوسع معانيها وإبعاداتها (ولن يفربنى شيء - أيا كان - بمحاولة التعريف ، الآن وفى هذه المرحلة المتأخرة - بالرومانتية ، أظننا جميعا نعرفها ، على العموم) فالمازنى لم يرخ عنائه قط لديونيزوس لم يقبله قط على أمره جراح الأهواء ، ولم تحلق به قط - أو تهو هوا فاجعا - أجنحة الصبوات الغامضة ، ولم ينفلت قط من رقابة عين العقل وتقليب الفكر ، ولم ينح قط من تمحيص العواطف

والانفعالات بل تشرعها ، ولم يدع نفسه قط تنطلق حتى مداها بل هو دائما يردّها الى مكروهاها . ويصلي على التوقف ، حتى في قلب غمار النشوة المذهلة عن الوعي ، وعلى التلفت الى وراء وأمام معا .

وليس في ذلك - حتى - وجه مقلوب ، ومألوف من الرومانسية : وجه المكوف على الأهواء الحانية للذات ، واجترار حبوبها بالمضغ المستمتع الطويل للأحزان والأشجان .

هناك ، أولا ، عند هذا الكاتب داب عقل على التحليل والتشريح لا يفتقر ، يفترون دائما بنشوة الحب فيحسبها ويبدلها بل يوقفها أحيانا إيقانا ، في مسارها ، فيطبلها ويظللها . ولكنه لا ينفرد أبدا ، فيخفف الحياة ويحليها صيغة متعقّلة جامدة غاضبة منها الدماء .

هناك ، ثانيا ، حسه الفاطح - كالكسكين المرحفة السن - بالكاركاتير الاجتماعي .

هناك ، ثالثا ، سخريته بالنفس ، الى جانب حملته عليها ، وتهكمه الوديع بالآخرين ، الى جانب رحمته بهم ، ومراح طلق ، خفيف الدم ، لا يمكن أن يخطئه الذوق المنصف . وهناك بعد ذلك عنصر خرافي « فنتازي » مستتر مكون لكنسه هناك ، في روايته وكثير من قصصه ، لا يحاول أن يجد له الكاتب تبريرا بل يرضى به هناك ! عقدة لا حل لها غير مفسرة .

وهناك ، أخيرا ، صياغة أسلوبية لها وقعها الفني ، لها سيجاتها الشعرية ، نعم ، ولها أيضا إيجازها المتبصر المشفى على الاستهتار في مواقع كثيرة ، تكاد توحى بالانقباض المركز عند فئة كاملة من الكتاب المصريين ، غربيين أو من شباب المصريين ، الذين ينسججون على غرار همنجواي ، عندما يقول لك الواحد منهم كلمته ، ويمضي ، ينفض يده منها كأنه يروي لك الحكاية على رغبته ، أبعد ما يكون عن رغبة في الاسهاب ، ويتركك وحيدك وأمامك موقف تام وممتد ، وصورة حادة الملامح وكاملة .

أين ذلك كله من اللون الرومانتي في لاد ، والأبطال الرومانتيين ؟

على أن هناك ، بالفعل ، ما يبرر عند إبراهيم الكاتب ثوران شبهة الرومانسية ، ففي تناوله المعنى ما هو خليق أن يفرنا عن هذا الخط ، الدقيق الذي يفرق بين الرومانسية وبين تيار الوعي الداخلي الذي نزع أن الثنائية الإبراهيمية إنما تنتمي إليه ، مع تحفظات وتعديلات على هذا النمط الروائي ، تسلك الرواية آخر الأمر في مسلك خاص لا ينسب الى نوع بعينه ، جامع ومائع من الأنواع النقدية ، قد تختلف في مدى اكتسالة

الفني - ما دامت قد اختلطت الانساب - ولكن من جقه علينا ومن حقنا على أنفسنا أن نرى مدى الصق والتوفيق فيه ، كما نرى علة الإخفاق أحيانا وسجانية القصد ، التوقيف في البناء والتعبير ، أن ثنائية إبراهيم المارني مسيرة بحث ، وافتقاد تصل الى نهايتها الضرورية الطبيعية ببث بذرة التجدد ، دون أن تصل على أي حال الى غايتها المستحيلة بطبيعتها . هي رحلة طويلة متقلبة المراحل ، سعيًا وراء توفيق عن حرام أساسي لا تنتهي بالبر من الفقدان ، بل بتعميقه ولكن على مستوى الهبة والعطشاء . هي انطلاق الى الامام ، بغية العثور على شيء لا وجود له في مكان ما . مغامرة في المستقبل ، جريًا وراء شيء لا يقع في الزمان .

في بصيرتي بهذه التجربة الفنية ان البطل انما يقف بنفسه في خبرة واحدة متصلة مقضى عليها - بطبيعتها نفسها - بالمحبوط ، لكن الأقبال على معاناة الحيرة وحده هو الانتصار الوحيد الممكن على المحبوط . وفي التوسّع ان نسيج هذه الحيرة أسماء شتى : هل هي الوصول الى اليفرة الحسية الكامنة في الحياة ، قلب الحياة النفس الثمر الحميم التربة ؟ هل هي المودة - حيث لا زمان ولا عودة - الى الاصل والجذر الدفين المذخور في لب الوجود نفسه ؟ هل هو - بلغة مصطلح علم النفس التحليلي (مهما كان في المصطلح من صلاية المراضعات وجفاف بطاقات التسميات) صراع النفس الابدئي في قبضة المركب الاوديسي ضد سطوة الأب الغائب ، ونحو حنان الأم المحبوبة ؟ هل هو الجنين الى الأم الاولى ، الى ينبوع الخير الحسي والوجداني ، في مواجهة عصف مبدأ الواقع والضرورة ؟ ان المركب الاوديسي هنا يثرى كثيرا باستيعابه مضمونات تتجاوز الموقف العصابي وحده وتنتوي على حدس للوقوف الانساني كله بازاء مشكلة المشاكل : الحياة والموت .

ذلك هو التصور الذي يكسب هذا العمل الفني معناه الكامن ، وهو تصور ، في يقيني ، مشروع ومبرر ومدغم بالتكوين الداخلي للعمل نفسه . وهو من ثم ليس عملا من اللون الرومانتي (*) ، بل من لون وحلات أبسطال القرن العشرين - هم على الأصح « لا أبطال » القرن العشرين - في العالم الداخلي الذي يتخذ لنفسه حدود العالم الكوني كله .

* انظر - على الرأى « دراسات في الرواية المصرية » المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر يونيو ١٩٦٤ ص ٧٥ - ٩٧ .

ان الاشارات الموحية التي توميء اليها فيستصي العمل كله هي ان ابراهيم الكاتب بدأ رحلته - او بدأ الوعي الفني برحلته - عقب وفاة زوجته الاولى . ففي هذه الوفاة صدمة تتجاوز مجرد فقدان الرجل لزوجته ، صدمة وعمق بكثير لانها ابتليت شحنة كاملة ، متربصة ، ملجئة ولكنها غير مروضة ، شحنة الفقدان الاولى الاصل الذي لا يشفاء منه ، شحنة الحرمان المروع الاول الذي لا يمكن أن يفهمه الطفل ابدا ولا أن يقبله ابدا ، الضام المزدوج : الحرمان من الأم ، والحرمان من الزوجة - بديلتها - نتيجة لفقد لا يمكن أن يفهمه الرجل ابدا ولا أن يقبله ابدا . ومن ثم فإنه يذهب في مغامرته المستحيلة الهدف : السعي الى العودة للأم المرأة المحببة معا ، أو علي الأصح السعي الى بلوغ النقطة المتوحشة المشبعة الضنية الحية الوحيدة في قلب كثافة الواقع المادى القائم الصلب .

وليست مازي ، وشوشو ، وليلى ، في ابراهيم الكاتب ، ولا عاينة ، وميسى ، وتحية في ابراهيم الثاني ، الا معالم الطريق المحفوفة بالأخطار في هذه المغامرة عودا على يد . ولكن لا عود هناك ، انما هو البدء الابدي الذي لا سبيل اليه ولا انطلاق منه الى مكان أو زمان .

لكن ما يعدل هذا الموقف ؟ وضعية وبسوء في نفس الوقت ، هو ان الطفل الابدي في ابراهيم قد لجأ - كما هو الخنثى هنا - الى أن يتوحد بالأب ، بالنطق ، بالفعل ، بنبذا الضرورة ، بحكم الواقع ، وبين ثم نشأ هذا التوتر المشدود بين قطبين متضادين متجاذبين في ساحة واحدة هي ساحة الصراع الداخلى في نفس الانسانية مرهقة الاستجابة ، بل في النفس الانسانية على اطلاقها : التوتر بين الحياة ، في كل مجدها الحسي وروعة لاذاتها ، في كل حميميتها وداعيتها ، وبين كل ما هو خارج الحياة ، كل ما هو قانون غريب مفروض عسفا على انطلاقة الحياة ، كل ما هو ثابت جامد ومتحجر . والبطل يجمع في تكوينه الحميم هذين المتناقضين معا ، دون حل .

ليس غريبا إذن أن تنطلق منه هتفة التشاؤم المريرة بأن كل شيء عبث ، وقبضة تراب ، وأن يمضي مع ذلك يصعب من غياب الحياة الزاخر الجائش بالمتعة والحلب ، دون رى أبدا ، دون وصول الى حافة الاشباع ، هو تاناتالوس المحكوم عليه أبدا بحرقه الظأ والالام الصادي وهو مقنوم في لجة المياه العذبة السلسال .

وعلى ذلك فإن « ابراهيم الكاتب » ليست مجرد ثلاث لوحات متعاقبة متجاورة متراصة احداها

بعد الأخرى ، موضوعها علاقة ابراهيم بمآري ثم علاقته بشوشو ، ثم علاقته بليلى ، كما يذهب الى ذلك الدكتور على الراعي في تحليله لتكنيك الرواية . على العكس تماما ، هي تطور حتى في مسيرة متصلة لا انقطاع فيها تترتب المرحلة منها على سابقتها وتنبع منها ، وتقوم فيها كل من الفتيات الثلاث بدور يكمل الصورة الكلية ، ولا غنى عنه فيها . هن - اذا شئت - ثلاثة جوانب كل منها ناقص في ذاته ، قاصر عن بلوغ الضاية ، ولكنه ضرورة ومقبوم اساسي من مثال واحد عظيم وباهر ومستحيل التحقيق : مثال المبدأ الانثوي الشامل ، المبدأ الامومي الحميم . المبدأ الحيوى .

ميسى ، الممرضة الطيبة الخنون : خليل اليه فترة ، وهو يرقد في المستشفى عاجزا كانه طفل ، انها هي التي سوف تقوم مقام الأم ، كانت المستشفى « جزيرة منعزلة عن العالم منتزعة من أحشائه » ، وفيها دارت دراما صغيرة من التحول والتقصص . لقد حسب الطفل الايدى ،

المبوقر مع ذلك أبدا ، انه قد آب الى فرسسه المفقود ، ووجد كنز الحياة الضائع . ولكنه سرعان ما خرج الى المعتكف ، ولم تعد ظروف الحياة تتسع لسيدة الأم هذه أن تؤدى دورها . كانه دور في احدي مسرحيات سوفوكليس . كما يقول - لم تعد العواطف قمر كز ولا بعض الحيوات متوقفة على بعض . . . وعندما عادت ارادته الى الصحة بعد الوهن ، رأى انه لا يستطيع أن يرضاهما زوجة وان اتخاذاها خليله . لا يحل مشكل حياته . . . ولا يتيله مآربه ، ولا يبلغسه ما يتشنى من السكون الى الحب المنزلى الذي لا يعدل به شيئاه نعم لا يبلغه ما يتشنى من السكون : الذي يحل مشكلة حياته . . . لا يعيده الى دفة الرحيم الاولى ، واستقرار الامن والراحة البدائية . وهو من ثم يسافر الى مرحلة أخرى - بل مراحل - في مسيرته ، وعندما يعود منها مثيرا خاوى اليدين ، يراها نائمة كأنها ميتة . . . فيقطع نهائيا هذه العلاقة التي كانت قد ذوت وصوحت وجفت بالفعل . وليس في ابراهيم من قسوة ، ولا في عمله من سخافة ، لقد ماتت مآري بالفعل في عينيه ، لم يبغها مجرد انها كانت نائمة ، قالوا هنا رمز كامل للموت ، ولم تعد مآري المسكينة تمثل دور واهبة الحياة ، في مسرحية تدور في منزل عن الحياة ، بل لم تعد تجرى الحياة نفسها فيها ، انكشفت على حقيقتها قناعا حافا هشا كاتفة المسارح ليس وراه شيء . وأصبح من الحياة لنفسه أن يواصل معها هذه العلاقة التي آتيت في الحقيقة بمجرد خروجه

من المستثنى . ومن ثم فإن قطع هذه العلاقة إنما هو ضرورة عقلية منطقية ، وليس مجرد سخر أو تنصل من المسئولية .

ومن الظلم كثيرا أن نضع سلوك إبراهيم هنا في سياق اجتماعي يقوم على رفضه الزواج بها لأنها أدنى من طبقته ، فليس في العمل الفني كله أدنى مبرر لهذا الفهم ، ومع ذلك فقد رفض أن يتخذها عشيقه ، وقد كان ذلك في وسعه اجتماعيا وطبقيا ، فما ضرورة التفسير الاجتماعي إذن ؟

أما شوشو فهي البطلة الحقيقية في « إبراهيم الكاتب » : أقرب بطلاته إلى المثال ، وأبعدهن عنه في وقت مما . هي نظرة ، جسور ، متعلم في صدرها مع ذلك احساسات أغشى من أن تتولى الكلف عنها عبارة ، أو أوجع من أن ترفض عنها دمة . وهي تعرف إسبينوز وتولستوي وفرويد وموبسان وبرنارد شو (هل المرأة عند المازني انعكاسات واستقاطات من جوانب من صميم نفسه ؟) . وهي مباحة ، مرحة ، متدلة ومتجبرة مما ، طلبة النفس ، ساذجة وجلييلة مما ورائعة الجمال في عسارة سننها المارة . رقيقة كالنسيم كالزهرة المتضوعة أريحا عبقا . وقد انعقدت أصرة الحب المتبادل الحقيقي الأخير بينهما . فما الذي حدث ؟ لماذا لم يجد بها ما ينيله مأرب حياته ويعمل تحتلها ؟ وبنتمة ما يتنمى من سكون وراحة ؟

لأنه ، في الواقع ، لا يريد .

وأية قراءة أخرى للرواية لن تحيط بدلالاتها . إن العقدة الظاهرة تدور في سياق اجتماعي ، والنسويح الذي يقدمه الكاتب ، على المستوى القريب السطحي ، هو أن شوشو صغرى اختن لم تتزوجا بعد ولا بد وفقا للعادات والتقاليد الاجتماعية السائدة أن تتزوج سميحة ، كبرى الاحتي أولاً ، والأذهبت طنون الناس مذاهب شتى ، وهكذا . ويوشى الكاتب هذه العقدة بكل ما يؤيدها في رأينا ورأيه ، فيسوق حكايته عن نحية اختها المتزوجة التي تنسج مؤامرة تهدف إلى تزويج إبراهيم وسميحة ، وعن الأقارب الذين رأوا في سميحة من صغرهما زوجة إبراهيم وعن عناد نجية واندفاعها نحو رفض إبراهيم ، وسوء طبع سميحة ، وقلة حيلة شوشو ، وعن دور الشخصيات الأخرى في التعجيل برفض الزواج إلى آخر ذلك ، ويقدم الكاتب بنسأ كاملا سطوحيا يدور حول سيطرة التقاليد الاجتماعية في هذا الميدان .

ثم يهجم البناء كله في جملة واحدة .

وتتزوج شوشو - مع ذلك - قبل سميحة وبرغم كل التقاليد والعادات ، وعناد نجية ، وانكسار قلب شوشو . ولكنها تتزوج من غير إبراهيم .

هذه البساطة العجيبة التي يهجم بها الكاتب ذلك الصرح الذي عني بتشبيده ، إنما تبقى بان العقدة الحقيقية ليست في العادات والتقاليد الاجتماعية ، بل في شيء آخر ، وإن الرواية لا تدور حقيقة على المستوى الاجتماعي وحده ، وإن العقدة الاجتماعية كلها محلولة من الأصل لا تستحق هذا العناء ، إنما هي تلمة - واعية أو غير واعية ، لا يهتبا ذلك كثيرا - لدراما أخرى عميقة تجري في المستوى النفسي ، أو في مستوى الوعي الداخلي ، في مستوى العلاقة بين هذا الوعي المضطرب وبين العالم الخارجي الحامد الصارم . وليست التقاليد الاجتماعية ، في رأيي ، غير استعارة الليجورية تستتر وراءها قوانين أخرى مطلقة ، قوانين الرسم الكامنة في صلب هذا النوع من الحب نصية وفي صلب علاقته بالعالم .

فلم يكن حيوط الحب بين إبراهيم وشوشو راجعا إلى رفض القوانين الخارجية فقط ، بل كان راجعا أساسيا إلى أن إبراهيم - على حبه الصادق الذي اشرف به على التلف - لم يكن قط يريد أن يتزوج شوشو . بل لم يكن من الممكن له أن يتزوجها ، وقد كان سلوكه كله يتم عن ذلك بجلاء ، فلو أنه داري واحتمل - على أدنى وجه وكما تقتضي ذلك ضرورات التكيف مع الواقع الاجتماعي - لوجد نفسه على اليقين محل الدكتور محسود الذي تزوجها ، قبل أن تتزوج سميحة في النهاية . بل كانت فرص الفور متاحة له بأوسع مما أتيت بكثير لبديله . ولكن إبراهيم رفض التخلي عن « كبريائه » ، رفض الانتظار قليلا ، والتقدم بحرص وعلى هيئة نحو غرضه ، رفض أن يقوم باللعبة الاجتماعية ، أو الدور الاجتماعي . لأن الدراما المؤسسة التي تجري هنا ليست في الأصل دراما اجتماعية - وهو الوحيد الذي يدرك ذلك - في أعماله .

الظلم أيضا - ولعله من جسور البهر - أن ننسب إليه القعود عن تحمل التبعة والمسئولية ؛ أو أن ننسب إليه التسلط الرومانتي المنسزم ، أو الركون إلى الهوى الرجسي بالنفس ، فقد كان إبراهيم صادقا كل الصادق مع نفسه ومع الآخرين . كانت هزيمته ارادية مقصودة ، برغم حبه الشتمل ، فلم تكن شوشو هي ما يسعى إليه ، وليست هي البذرة المطاء التي يعسرف فيها عمق أعماق الحياة ، وليست هي نقطة البدء

ولن تكون له ، كما كانت تحية في إبراهيم الثاني ، الى حد ما ، « الام والزوج والصديقة » لأن شوشو أساسا كانت نبتة غضة في أرض أبوتها ؛ كانت يدبلا مقلوبا للام أى أنها كانت في حقيقة الامر بنته وطفلة ؛ ولم يكن يسعى الى بنت أو طفلة ، وكانت أيضا على مستوى آخر قريبة للطفل الأبدى عنه ، اختا في الحقيقة وليست امرأة . « فقد كانت لآخر عهده قبل عام طفلة الفاهة في هذه اللقطة امرأة بارعة الشكل مشوقة القد » .

وكانت بنت خالته ، لا بنت عمه مثلا - فهي متحدرة من الام لا من الأب - وقد رباهما على حجره وكان يلعبها بالكرة ، فترج نديها ، ويقصر ، لأنه « أشفق على نفسه » (ولا يفوتنا ان نلاحظ هنا مدى الماح اطبال المازني جميعا على هذا الجانب الانثوي بالذات ، فهم جميعا تفتنهم المرأة الناهد ، وهم بلا استثناء متعلقون بشدى الحبيبة والصديقة تعلقا يكاد يشر الفضول ينحسبونه ، و « يكورون » عليه أيديهم : الشدى ، علامو الأم ، ويتبوع السعادة الطفلية الأولى) .

ولم تكن فورة شوشو فجأة امرأة مكتملة . واندلاع شبابه أمام إبراهيم - الإله حانها - ينطلق عنده حاجة السعى الى المرأة الحية . الى المسند الانثوي الذي ضم الأم والمرأة والفتية والزوجة . لا الطفلة والبنت ، مجتمعة في بؤرة واحدة مركبة عذبة المحبوبة .

وهو قد رفضها عامدا لأن حب شوشو كان يتمثل له حاسما ، كالهزادة لمن لم يجسد لعله نفسه شفاء في الرياد وانضرب في رحة الحياة وكان يبدو له - بعد أن انتهى الى ما انتهى اليه - بمثابة الرفض للحياة . ورفض الحياة - على كل سحره لا يزيد النفس الا احباء . والزهاده قد تكون منجى ولكنها ياس ، وهي على كل ما تدل عليه من القدرة على التسامى فوق مغريات الحياة ، قلما تفضي الا الى أن تخسر النفس طيبها ورضاها ، والسعادة لا تجني في الحياة بأن يرد المرء يده بل أن يمد يده الى التمار فيجنحها . ليس اصريح من ذلك دلالة على ما نستبهر في هذا الموقف من معنى ، هو لم يرفضها تنصلا من التبعة أو رفضا للحياة ، بل جريا وراء سعادة بيتيها . ون كان يراها مستحيلة .

كانت شوشو ، وظلت دائما ، جانبها واحدا بريئا وصديقا مفتنطا من هذه الوحدة الفتية المستحيلة المنشودة : وحدة أصل الحياة ولها ، وحدة التدفق والانطلاق لكل القوى الداخلية

المنهومة الى الاشباع ، القوى المتلاطمة في نفس الطفل الأبدى . لهذا كانت شوشو ساهرة ، ولهذا أحبها ، ولكن في عمق كان يرفضها أساسا ، ويغف عن القبض عليها بملء يديه ، كما كان يفعل مع كل النساء في حياته ، ويستناقها استيقاقه الى جانب من البراة والنساعة يرضيها موجود ، ومفتوق مما . كان حبه لها أساسا حب الأب الحاني لطفلة ، أو طفلة امراته ومن ثم فقد كان لحل الخلق الوحيد هو ان يهزم ، بآرادته ، هذا الحب مهما كان مضطربا لاجبا .

أما ليل فهي الجانب الصريح السافر - العاري تقريبا - من « المرأة الأم » ، وهي أقوى صورها جدبا ، وأجملها برامة الانطلاق ، وحيثان قوى الحياة المبراة عن كل غض وباهام ، هي موضوع الشهوة ، ومحط اشباعها ، ومناط حبوطها في الوقت نفسه ، « فان الحياة منها - أقوى فتونها - التثبيط ، كما يقول . هي صورة الام المعشوقة في حلم الشهوة الادبى ، فانها تحنو عليه ، وتبره في مرضه الجديد ، بل هي تنقذ حياته ، انها تهيه الحياة ، أو على الاصح تهيه للحياة ، تلده من جديد ، ولولاها لقضى بالتاكيد . وهو « يحس أن مجرد وجودها شقاء » (وان نظراتها مساوية ، وأن حركاتها تعنى انفسه في جفونه وتشعره بالسعادة ، وأن كل امرئ يبعدها ويستوحيا ويستمد منها الهداية والإرشاد » . فمن تكون هذه غير الأم الأبدية ؟

« وقد لشها غير أنه أحس أن اللشوات عبت وباطل ، وأنها فراشات تتسامى الى نار الجوع التي يحسها طاعية ، ومع أن ليل جهدت أن تسقيه حتى تخفيه ، وأن تعطيه حتى ترضيه ، فقد كان يغفل اليه وهو مستلق الى جانبيها أنه يستطيع أن يرى الكون وأن يقدره مختزلا في جسم جميل ، ولا يستطيع أن يستحوذ عليه وأن يجعل استيلاءه عليه تاما كاملا » . وقد صديق من قال ان الحب قوامه التطلع .

هذه المسيرة كلها هي مسيرة التطلع الى جوهر المطلق الشامل من وراء قنصاع المتعة الجزئية ، مهما كانت سقيها حتى الرضا والفتيان ، التطلع الى مثال الام المرأة الكاملة ، والمثال المستحيل الذي لا يقع بعد الطعام عن العردوس الطفلي في أى مكان وأى زمان . والرواية كلها منذ البداية حتى النهاية حافلة بالإشارات الجميلة الموحية بهذه البصيرة الوحيدة الممكنة التي تضيء لفر الثنائية ، وما أظنني بحاجة

انتهى كل شيء - الى حين - ويختتم ابراهيم جولته الأولى وهو يعود الى أمه العجوز الطهيرة التي صفتها محن الايام وهي تتمتع له بالعبء بينما تتداول حبات السحبة بأصابعها ، تدعو له بما تشتهي نفسه وترفضه في وقت واحد : بالاستقرار والسكينة .

ولكن ابراهيم يجد في الصحراء مهادلا كونيا آخر للعودة الى الرحم ، في عالمه الداخلي الذي لا ينفصل عن العالم الخارجي . ومن الظلم مرة ثالثة ان نرى في الصحراء عبده مجرد رمز لابراهيم نفسه ، فليس في الرواية كلها صيغة نائية واحدة حامية تبرز هذا الفهم وهو نقول : « أين عن صحرائي اعدى ؟ تلك التي لا يجاور في خرابها قلب قلنا .. لكم توحيتهما وأنا أضرب فيها وأطوف في فيافيها وجهها مستعارا يبدو فيه الوجه الأعظم متفصلا . ولكم وقعت أدق الرمل يتقدمي وأفحص فيه بمصاي كالتي يروى أن يرقبها بالعزائم ليشفيها من هذا السحر الذي ضرب عليها والزها المحل .. كيف لا نعص عنها هذه الرمال وتبرز للفر في مثل وشى الراس ، تنفخ روحا وربحانا ،

هذا هو ابراهيم اذن انما يريد أن يبري الصحراء من حديها وملحها وتضويها ، أن تتركها بالحب التي يجالوب فيها قلب قلنا سرتها بالفضول فيها والفحص في رمالها ، بازاحة وجهها المستعار حتى يعثر على الوجه الأعظم : عا. روح الحب الشامل ، وجه الحب . والبناء : تلك كلها رحلته . وزوجته الأولى - البديلة الأولى التي أثار فقدانها صدمته ، وكان حافظا لانطلاقه في مسيرته - ترقد في قلب هذه الصحراء ، متوحدة بها أيضا ، كأمته فيها وإن كان قد ضرب عليها العفاء - أو كاد - « فانه ما يذكرها لذاتها ، بل لما طابته به نفسه » . إن من الصديق القوي في هذه الرواية أن كل كلمة تكاد تشير إشارة صريحة وجبيلة الى الدراما النفسية الفاجعة التي حاولنا أن نستعرضنا هنا ، دراما البحث عن الحب الأول ، والتطلع الى مطلقه .

ولكن ذلك مقنع ، بحيل فنية بارعة ، لعلها جازت على المؤلف نفسه ، لست أدري ، حيل الصدام بالثقالييد والآداب الاجتماعية ، حيل التصويغات لسلوك الشخصيات ، حيل المروعة ، والتهمك بالغير والنفس معا ، حيل التصوير الواقعي ، الدقيق للمظاهر الخارجية في كل الأحوال وعند كل الشخصيات وعلى الأخص فيما يتعلق بالبطل . فالحقيقة أن البطل هنا هو من أولئك الأبطال أو « الأبطال الضده الذين عرفهم القرن في النصف الأول من القرن العشرين ، ولم

الى مزيد من الاستشهاد بالمتن في هذا المجال . وإنما اطلب من القارئ أن يعود اليها وفي ذهنه هذا النوع من التفتح لقبول مثل ذا الفهم حتى يرى الرواية في نورها الداخلي . و ابراهيم يحلل هذين الحين بنفسه : حبه لشوشو وحبه لليل ، فيقول لنا في غير حفا ، « هما حيان مختلفان يثلاث في ظاهرها وفي جوهرهما مذهبين مختلفين : رفض الحياة ، والاستغراق فيها . ولكنهما من حيث النتيجة سيان » . وإنما نزيد فنقول انهما جانيبان من حب واحد عظيم موضوعه « الحياة » في ليها وجوهرها وأصلها ، في يؤرتها : « الأم المحبوبة » .

وعلى ضوء هذه البصيرة نركز لماذا تسلك ليل سلوكها الغريب المفاجيء في الرواية ، لسنا هنا في مجال أحداث « واقعة » تحتاج الى تبرير مقنع ، وقد شهدنا مثل ذلك من قبل في كل من حالتى شوشو ومارى ، وكانت البنيات « الواقعية » التي يعلو بها الكاتب مجرد صروح من الديكور تدور فيها دراما أخرى لها منطوقها الخاص غير الاجتماعي وغير الواقعي .

وعندما تقطع ليل على نفسها عهدا بأن تنزل عن ابراهيم ، وتقدح بها له في صميمها ، لكي تتركه لشوشو التي انحسر طيفها تماما وانسدل الستار عليه ، ولم يعد لها منية إلا « ذورا » على الإطلاق في الدراما ، وعندما تصب في السيل ذلك الى أعرب ما يمكن أن تعمد اليه امرأة ، فتتبع نفسها كتابية ، وذورا ، وفي غير ضرورة ، بنوع من العهر والفجور : « اتصنع انديان بن ذراكن وانت تظمئني وتصرني ... اتصنع أن روحي كلها قد صارت على شفتي وانت تصبها وتعضها ، وأظلت من عيني وانت تحديق فيهما وتمسح لي شعري .. هي صناعة اتفقتها يا صاحبي بالمرانة والتدريب .. هذه الرسالة التي قرأها ، ومع ذلك أحتال علينا الكاتب حتى كأنه صامحا أيضا ، كأنه لا يقبل أن تكون موجودة ، فصور لنا ليل تخطفها ثانية وفي ظنها انه لم يقرأها ، كان الكاتب يقول لنا - في منطوقه اللاوعي الذي لا يعترف بالتناقض - أن الرسالة موجودة وغير موجودة معا : موجودة لأنها حله شهوته العريق ، بالألم العشيقة ، بجوكاستا الأئمة القدسية ، في ليل قطام الطفولة الملبد ، وغير موجودة ، لأن في تلك المنطقة المخولة من اللاوعي أيضا سطوة الأب الذي يتوحد بالضمير والقانون ، بالأنا الأعلى الذي لا يقبل الحلم وينكر الليل .

وهكذا تضي المسيرة في دورة كاملة ، عائدة الى نفس نقطة البدء ، ولكن في طبقة أعلى ، وقد

يلقى أحد من السخرية والتهمك والتعريه عن كل زيف وكل توشيه ما لقاها . وظلم آخر أن ينسب التصوير الواقعي للشخصيات الهابطة التي لا يراها المؤلف جدية بعفوفته ، كما ذهب الى ذلك الدكتور الراعي ، فان كل الشخصيات عند الكاتب - وأولهم شخصية ابراهيم وشخصيات الحبليات الثلاث (او على الاصح الحبلية الواحدة) - تصور لنا بحيلة التصوير - (الواقعي) بل الساخر المتهمك ، منذ أول مسطر ، منذ التقديم الذي يهدي به ابراهيم المازني الرواية الى نفسه . كيف يمكن أن نغطي نفمة السخرية والجرأة معا في هذا التقديم الى نفسه التي لها أحيا ، وفي سبيلها أسعى ، وبهذا وحدها أعني ، طائعا او كارها ؟ كيف يمكن أن نأخذ هذا الكلام على علاقته وترتب عليه تهمة الانانية والنضوب ؟ كيف يمكن أن نفوتنا نفمة الصديق الذي لا يقدر الا بانكر من معناه الخارجى ؟ وكيف يمكن أن نغفل القرائن الدامغة في حياة رجل - هو ابراهيم الكاتب وهو ابراهيم المازني معا - كانت كلها كذا وسعيا من أجل الآخرين ، وعذابا مستمرا من وقته وعي حصار لم تخلت حدثه قط ، وكان - بشهادة معاصريه - من أنس الناس ودا وأبشهم وجها وأكثرهم قبالا على الآخرين وحفاوة بهم ، وهو مع ذلك يعاني في دخليته ما يشبه تصويج الحفاف وقفر الوحشة ومر العزلة . ولم نل بعد ذلك تكريما في حياته ولا فهمها بعد مماته ؟ وكيف ينسب اليه النضوب ، وهو من أغرر الكتاب أنتاجا وأعظمهم تدفقا خالصا ، الس في عمله الفنى نفسه ، وهو عدل لا يميز بشئ أكثر من تميزه بالخصوبة المدرار المطا ، والحوية ، نفي بات لتهمة النضوب وتهمة العزلة عن الناس أيضا ؟ الجذب والانقطاع عن الناس أعراض عصابية ، أما الحفاوة بالعمل الفنى فهو فى ذاته انتصار على المحلل والقفل ، ودلالة على الفئس الريانة والوعى المخلص البناء والفتح ، واستجابة للزعة الطاهرة نحو التواصل - عن طريق المعرفة التي يؤتيها الفن - بالناس ، على أكثر المستويات صدقا وصميمية .

ليست (ابراهيم الكاتب) إذن رواية من اللون الرومانسى ، ولا رواية حارب من الحياة عازف عنها ولا وثيقة اجتماعية تدين كاتبها بالانزواء الى زمرة اعداء المجتمع ومناهضى حركته .

اننى أرى فى « ابراهيم الكاتب » ، يتبسط يكاد يكون مخلا ، رواية متسلسلة البنيان فى منطقها الداخلى ، عقيقة البصيرة ، من أجمل روايات الادب العربى الحديث ، هي رواية من روايات أبطال - أو لا أبطال - الوعى الداخلى ،

تصم لنا الشقة الأولى فى مسيرة بحث عن الحب المطلق بنقيضيه : الحب ، والمطلق . ولا تنتهى الرواية مع ذلك الا باكتمال الشقة الثانية من المسيرة .

والشرح الأساسى فى الرواية - مع ذلك - هو أن لها مستويين : المستوى الواقعي الخارجى الاجتماعى ، والمستوى العميق الاستبطائى الداخلى فهي تبدو من الخارج رواية حب أحبطته التقاليد الاجتماعية ، وقرار من المسئولية الاجتماعية ، والفساد فيها فساد اجتماعى ، وكأنه فساد اخلاقى فى البطل الذى قد يلوح لنا - اذا أردنا أن نتخذ هذا الفهم ، اعتسافا - خوارا لا يريد الا الموت والحبوط . لكنها من الداخل رواية بحث هجوع عن الحسوبة ، وسعى الى الالتحام بالحياة ، أمسا الاحباط بفروض تحكمه قوانين نفسية وكونية لا غلاب لها ، قرائن من المسئولية الاجتماعية ، هنا فساد كونى لا سبيل الى البرء منه الا بفعل الاخصاب نفسه ، والعودة الى بذرة الحب الأولية ، فى طلاق قبول التناقض الاساسى بين تدفق الوعى وحيويته وبين كثافة المادة وجودها . وهو بالضبط ما تنتهى به الرواية . ولكن التركيبين البنائيتين ، فى الرواية ، لا تتطابقان تمام المطابقة تجوز احدهما على الاخرى - تارة هسهة وطورا تلك - نرى مواضيع كثيرة . ويجبرنا الكاتب الى السخرية الاجتماعية مرة ، ثم الى سبحات التأمل الشيعى ثمرة ، ثم تسلسل قلق ومصدوع ، به شرح لا يكاد يلتحم الا قليلا . ومن ثم لم تصير البنيان - الفوقية والتحتية - فى الرواية انصهارا كاملا ولم تندمعا ، ولم تندمعا كما تشاء ذلك ضرورات الفن التي لا ترحم . فكان الفساد قد تسلسل الى الرواية - من حيث تركيب بنائها - كما تسلسل الى الوجود نفسه . وبغفل الى أنه من الممكن أن نكون نحن الآدميين وغيرنا من صور الحياة علامات فساد وانحلال . ومن يدري ؟ لعننا حشرات طفيلية يفص بها كيان ضمخ فى تبيت فيه ، كيان ظل موجودا أكثر مما ينبغى ففسد ، وصدا جديرا بأن يرمى أو يمسح .

أما ابراهيم الثانى فقد وصل الى العقد الخامس من عمره ، « وخيل اليه أنه قد شيخ أو أشفى على الشيخوخة » . لقد تقضى عتو أشواق الشباب وقاب الرجل الى « تحية » الصديق والزوج والام ، مما فى حسه بها ، وفى واقع أمرها أيضا كانت وهى بعد صديقة وليست زوجا ، تتدبر له التقلب على العقبات الاجتماعية التي تقف فى طريق زواجها - أيضا - بل تتلذذ وتهلله بالحرمان منها للأبد ، فيقبل منها ذلك على عكس ابراهيم الاول . فقد كانت أمه قد ماتت الآن وهنه تأتي فى الحقيقة لكى تتخذ مكانها .

الفائمة ، أو ثخور تأثرته وتهى سحابته الكثيفة
الواحدة فتشتر مجالية .

وما أقل ما عرف كتابنا هذا الريف الشتوى ،
وما أقل ما اصفوا الى تغلباته الحية ، وما أقل
ما خرجوا عن الكليشيه الريف الربيى الجامد
الذى يتردد في كتاباتهم بشمسه المشرقة النابتة ،
كانه حلية ميتة أو قالب مرموص بلا خصائص
متميزة . أهو فقر في رفقا وراثية فيه ، أم فقر
فى الوعي به وراثية فى الحبس به ؟

هذا الحبس الدقيق بالريف المصرى ، عند
المسازنى ، يؤازره تقرب كاد يخامر أدبه كله
مخامرة حبيمة للروح المصرى ، بل القاهرى
بالذات .

ولكن الخصبيصة الأخرى التى تفجؤنا بين الحين
والحين في كتابات المازنى هي هذا التوقف فجأة
فى مسير الوعي ، أمام الطبيعة ، فإذا كل شيء
متحجر ، مظلم ، جامد ، كأنها لمسة الميدوزا التى
تحيل كل شيء حبرا ، فيفيض ماء الحياة من كل
حي . هذه الوقفة المفاجئة فى الحبس ، هذا الشلل
الذى يحول الوعي النابض المرهف الى موضوع
خارجي قائم ، يحدث عند المازنى في فترات التآزم
الذى لا يطاق . وهو - بالطبع - بصيرة نفسية
وفنية صادقة فضلا عن أنه حيلة أو تكتيك بارع
وناجح ، من حيل الدفاع عن الذات أمام الهجمات
التي لا وإدائها فهو عندما أوشك أن يحسد
حبه المحترم يتحجب لشوشو ، وأزمته القادمة
المتندمة التي تحل لها بإزاء ذلك الحب ، بقف
ووراء شوشو لا يحس بها ، ينظر الى السواد
المطبق : « استحبال كل شيء فى السماء والأرض
صورة مرسومة .. كان هاوية من الشرس قد
ابتلعت كل صوت ونامة .. كان الأرض قد ضرب
عليها السحر شيطان والزهبها حالة غير انسانية
يعمى الانسكان نعتنا ، وكأنها في غيبوبة انقدتها
وعبها .. هذه الدنيا التى أنامتها عين غير مرئية »

وجاءته هذه الحال من الانفصال والتحجر مرة
أخرى ، في بداية أزمته مع ليل : « انه راقد بوجه
من الخشب .. ذلك السكون الذى يجعله يتوهم
أنه يحلم بنفسه ، وأن حياته وجسمه وكل شيء
كل أولئك ليس سوى حلم يتراءى له ، وأن كل
ما يبدو لعينيه ويحده قلبه ويجته صدره ويقع له -
هذا كله قد حدث من قبل فى مكان آخر ووقت
غير هذا » .

ومن فضل القول الآن فيما يخيّل الى أن الحب
على كل نقاض الرومانسية في رؤية المازنى الفنية ،
لا في نتائجها فقط بل في كل كتاباته القصصية ،
فهو من أدق الناس حسا بالخدوش والثغرات
والنتوءات الواقعية ، منطورا إليها بمنظار بلورى
رائق شفاف ، وهو من أطف الكتب مسخرية

ولكن المسيرة لم تكمل فصولا بعد ، اتنا نرى
فى عابدة طيفا باهتا لشوشو ، ونرى فى ميمى
شعبا آخر من ليل ، وإبراهيم الثانى يعيد تمثيل
الدراما القديمة ، من جديد ، بايقاع أبدا . فقد
اكتسب بالأناة ، على الأيام ، الانصاف حتى من
نفسه . « وما أكثر ما حزن أو تألم أو كنه كان
يستطيع وهو يعانى ما يعانى أن يهدم العذر للذنى
أورثه الألم أو الحزن .. وأن كان عصيبا - لطول
ما راض نفسه على الحلم والأتزان » . هذه صورة
الاب تتأكد ملامحها ، منذ بداية المرحلة الثانية ،
فإن يوسعه الآن أن يدور حول التناقض الأساسى
فى حياته - لا أن يحله - بأن يدخل شوشو
فشيئا آثار الاب حتى يبلغ فى آخر مراحل
مسيرته أن يحقق للصورة كل مقوماتها . وهنا
يبلغ التضوج ، وتحمل الأمياء ، والركون الى نوع
مهذب من الاستقرار ، ويصبح بالفعل ربا : هو
اب للزوجة ، وهو أب بالفعل ، وبعد أن أنابته
بأنها حامل « انحنى عليها وقبلها ، وضعا ضما
خفيفا ، وجلس وأجلسها على حجره ، ومسح لها
شعرها بكفه ، وأسندها الى صدره .. وقال :
« أظن نأ أمى يسرها هذا ، لو أمكن أن تدرى ،
أهناك أجمل من هذا تصورا للأبوة الحانية ،
وللقبول الرخى ، وللصاحلة بين المبدأ الأنوى -
المبدأ الاصل للحياة - وبين الواقع - ولنتهى -
بالصبر الضرورى فى السير بالندوة حتى يقابها ؟
ولكن التناقض لم يحسم رغم المصاحلة ، فهو يقول
انه يتغير ، كل ساعة ، وقد تغير الآن ، منذ لحظة
.. ولكن امراته تقول : لا يمكن أن تتغير ..
ليس فى عيني .. ومالت عليه ولنته » ولا فى
قلبي » .

وبهذا تختتم المسيرة ختامها الطبيعى ، ويتبرد
فى أعيننا ، وفى الحياة ، إبراهيم .

ليست الطبيعة الخارجية عند إبراهيم المازنى
مجرد وظيفة فنية فحسب ، ليست صورة مساعدة
تؤكد وصغفه لحالات النفس ، ليست ديكورا
خارجيا يمين على الأيام والايحاء . هي فى ظنى
من حالات الوعي الداخلى نفسه ، واسقاط مباشر
كامل للنفس على الخارج ، بل هي أكثر من ذلك ،
مقوم من مقومات الموقف الداخلى الذى يعاينيه
الوعي ويلبوه . كان ذابا أن يدور بعينيه فى نفسه
ليطلع على كل ما فيها ، وأن يجيلها فيما هو خارج
عنها ليحيط بكل ما ورامها ، ولكنه قلما رأى
شيئا خارجها الا من خلالها .

ومن أوقع فقرات « إبراهيم الكاتب » وصف
ذلك الريف الشتوى المبهم المطر الموحد للملبد
الذى تتشابه فيه المعالم فى نوع من الرمادية

ومعابنة لنفسه وللناس ، فهو يبدأ « إبراهيم الكاتب » وينهيها بالسخرية من نفسه ، وهو يعطى للطبيب اليهودى الذى قام بإجهاض ليلي اسم « الدكتور أفرايم » - وهنا أكثر من مجرد المعاناة بنا وينفسه بل فيه حدى وإيحاء بأنه « هو نفسه » الذى أجهاض ثمرة حبه وقضى على بذرة النصب فى نهاية المرحلة الأولى من مسيرته ، وكأنه يستشرف عكس النهاية الضرورية فى آخر المرحلة الثانية من مسيرته .

ومن الأمثلة التى نجحناها اجتزاء لاسلوبه المضاد للرومانسية انه مثلا يرسم بنا علاقة حب فى قصة له بعنوان «ناهد» ، فيأتى بنا إلى حداثتي القناطر الخيرية (وهى من مشاهد قصصه القصيرة المتكررة الأثرية إليه) ويقول عن الفتاة : « لكنها كانت مسرورة - التبيذ المسخ - وهذه الدكة الخشبية النشافة - والأرض الخضراء المتموجة والأشجار الباسقة الهومة - والشمس التى تملأ الدنيا بشرا ودفا » وأخيرا هذا الرجل »

هذا مجرد نموذج للمقابلة البارعة فى قصصه القصيرة بين عناصر الواقع المتألفة بتخونها ودعائها مما - أما أسلوبه البياني فما أطلقني فى حاجة إلى الإفاضة فيه ، فمن الواضح تماما ان لمازنى أسلوبه المتفرد الذى يسمى - طبقات فوق طبقات - على أسلوب الكثرة الكثيرة من كتاباتى المصريين والقدامى على السواء - وهو معدود فى الطبقة الأولى من كتاب العربية - القمصينيل البلعني فى أسلوبه المميز بنفصاته وجويته ، بصوته ومثاقته مما - لقد أسعدنا المازنى جميعا ، وكثيرا ، بشراء لفته وكشفوفه فيها - ولا أكاد أسلك مسلكه - فى هذا المجال - من كتاباتى المصارعين إلا اثنين يوشك أن يكون لا ثالث لهما : يحيى حقي وحسين ذو الفقار صبرى - وقد نعت لنفسه هذا القاموس الغنى الذى يدوم مصارثته للقدامى من كتاب العرب وصلته الحميمة بالحديثين من كتاب الغرب على السواء - أما ولله بالتركيب الشعبية يدخلها فى صلب لفته - وأمثلتها لا عداد لها - فقد جعل تلك اللغة مذاقا خاصا حبيبا إلى القارىء المصرى خاصة ، تستمع إليه ، على سبيل المثال القاصر المحدود وهو يقول : « فلو أنها رأت ما أرى لطلعت وانشتقت مراتها من الفيرة والكمد أو على ذراعها فتاة مليحة منظريه أو ودبت بها الرجل بين وعور الحياة أو «أقول لنفسى وقعت وقعة سوداء » أو « لكن عينه - على قصر نظرها وعمشها - بقيت تزوغ » أو « خشى أن تزل قدمها فى الزحاليق » وهكذا بلا حصر ولا عداد .

على أن تلك كلها هي السمات الظاهرية لاسلوب المازنى - مع عظمتها وروعة انجازها - ولكن المهم حقيقة هو تنويف هذا الاسلوب عن

صاحبه - وصاحبه هو هو البطل فى كل عمله الفنى - بل التصاقه به ، فهو أسلوب متدبر ، محكم ، يدير النظر فى النفس ولا ينفل عن الخارج قط ، حساس كالوتر المشدود ، وعز ، ومز ، لكنه على قوته دمت ، سريع الفى إلى الرضا ، وعلى الرغم من لئنه وسماحته فيه صلابه وعنف وتورد .. تلك كلها من أوصاف البطل فى قصص المازنى لكنها أيضا أصدقا الأوصاف لاسلوب المازنى . والمطابقة هنا أكثر من أن تكون مجرد مصداق للمثل السائر بأن الاسلوب هو الرجل ، فالاسلوب هنا هو الوعى الداخلى بكل وعوره وسووله ، وشطحاته ومبجحاته ، هو أسلوب يفتن بالحركة الداخلية للنفس الحساسة اقترانا عضويا .

لذلك لا ندهش عندما يقول لنا المازنى : « نى لاكتب الآن وكأني أضرب بالسياط ، ولا أكاد أبدأ حتى أراى أعدو طلبا للفاية ، ورغبة فى الانتهاء » هو يكتب فى حصة التدافع مع صميم ذاته ، دون انفصال ، ودون هوادة ، وعلى عكس معمارية طه حسين القاطمة المشرقة القائمة بالفضل والحكومة به وحده ، فى «دعاه الكروان» مثلا ، وعلى عكس صيرر أسنان التروس السميكة التى تكاد تسعها ، بل تصك سمك فى « سارة » المقاد ، بل صياغة المازنى الاسلوبية صياغة لدنة مدمجة بحسبون اجرة الانفعالية والعقلية فى داخل عضوى وثيق .

ولعل من المهم هنا مع ذلك أن المازنى يستخدم تكتيك الحوار الداخلى أو المناجاة الداخلية يأتى بها فى صلب السرد دون فاصل شكلى ويسلكها فى عقد الحكاية دون تمهيد ، كلما اقتضت منه الضرورة الفنية ذلك ، متبعا نهج أضرابه من كتاب ما اصطلاحنا على تسميته «تيار الوعى» الغربيين ، ولعله أسبق كتابنا فى ارتياد هذا النهج .

ذلك إلى انه يستخدم طريقة السرد الموجز المتيسر الفنى بالإيجاء ، والذى عرفناه عند همنجواى ، كما أسلمت القول ، استخداما يأخذ عليك أنفاسك . ثم هو يستخدم أيضا طريقة التدخل المباشر فيحدثك وجهه لوجه ، بين قوسين ، كما يفعل الكتاب الذين يعمدون إلى نفي الإيهام ، وإلى التخریب بعينه البريختى المصاصر ، وهو يدخل هذه الهوامش فى قلب روايته ، يقطع الحكاية ليعلق عليها أو يتحكم بها ، أو يعاين قارئه ويداعبه ، لا عن سذاجة فى استيعاب فن القصة بتكتيك التقليدى ، بل عن عمد يقصد به إلى التبعيد بين القارىء وبين وهم الإدماج فى القصة ، ليحقق من ذلك غرضا فنيا .

وهو يستخدم هذه الطرائق الفنية الحديثة فى قصصه القصيرة على الاخص ، وهى قصص كاملة،

العصر الذى ادعوه بالنعصر الخراسى «الفانتازى»
والذى يدخل فى أعماله بين الجن والجن ،
شبيها لا تفسير له ، من خارج منطقة الواقع ،
يضعه امامك دون محاولة للتبرير ، ومن أعق
الامثلة على ذلك مايتى فى قصة له بعنوان «تقيده»
(تصور هذا العنوان !) وهو يصف صاحبه هذا
الاسم « فى طفولتها » : « وسدجا تتدلى أمام المصار
المضطربة الخفاقة اللصان » . من أين جاءت ياترى
هذه السعادة التى تومض بها عينها وتضى بها
هاتان الشفتان الصامتتان ؟ أحسست ان أنفاسى
أسرعت وان الدموع تجول فى عيني ، فقد كانت
الفتاة جميلة ، وكانت الروعة قد غمرت صدرى .
بل ملا قلبى الخوف كأنما أشهد الحياة نفسها
لا انسانا قانيا مثل . . . نعم كانت الحياة نفسها
تنظر الى من عينيه . . . وعينيه . . . » . ومثل
ذلك حكاية أحمد الميت فى «إبراهيم الكاتب» ،
هو ميت بالفعل وإن كان حيا يسقى ويضطرب ،
ويكاد يتفكع الكاتب انه ميت . (هل هو قيمة
رمزية أخرى فى الرواية ؟) . وله قصص أخرى
استلهمها من الأساطير ، موجعة وفاجعة بهذا
العصر الذى لا تبرير له والذى نسميه العنصر
«الفانتازى» .

تبقى لى كلمة صغيرة اريد أن أورد بها تهما
أخرى طالمة فى يقينى أحاطت بالمازنى بعد وفاته ،
كما أحاطت به الجن الكثيرة فى حياته . فقد اتهم
أن فلسفته هى الهرم من الحياة ، واعتقد انه على
التقيض تماما كأن من أكثر كتابنا ولما بالحياة
وتهما اليها ، ولعل المقصود من التهمة الهرم من
حياة المجتمع ، وقد سبق فى تأييد ذلك انه كان
فى يوم من الأيام رئيسا لتحرير جريدتى
«الاتحاد» و«السياسة» وهما من الصحف التى
كانت فى الماضى القارى لسان حال الملكية المصرية
والإقطاعيين المصريين .

ومن الصعب أن نقيم مثل هذه التهمة على كاتب
مصرى لا شك فى توفقه حسه الوطنى ، بمثل هذه
الحجة . فى عصر تراوحت فيه أساليب الصراع
السياسى وتقلب الكتاب بين الأحزاب المختلفة
لدواعي طلب العيش أساسا لا لتراوع من العقيدة
السياسية ، والامثلة على انضمام كتابنا المرفوقين
بدقائهم عن قيم الديمقراطية وخصيتهم للشعب .
الى صفوف الإقطاعيين والرجعيين كثيرة لا مجال
لسردها . ولا محصل مع ذلك لتطبيق مقاييس
مراحلنا التاريخية الراهنة على عصر يختلف عنها
اختلافا أساسيا .

يكفى هنا أن أورد له ما يقول إبراهيم الثانى :
« وحط له أب يقظتهم (الإيلخين) وسوء ظنهم
ثمة عصور طويلة من الظلم والاستبداد وقلة
الإنسانية » .

فى نوعها ، ما زالت حية بل متدافعة الحياة على
رغم انها تصف قاهرة عفا عليها الزمن فى سنوات
قلائل ، قاهرة سكانها مليون وربع ، ومازال من
الممكن أن تتركب فيها الترام على راحتك . أو
الحنطور (ألم يكن فيها أوتوبيس ؟) . قاهرة
«جروبى» و«سان جيمس» فى عزها ، وما زالت
امسابة قريبة من صواحيها ، وبيتها فى صحراء
الامام على حدودها ، والقناطر الخيرية خلاه يسمك
فيها أن تقبل جيبيتك على هواك ، وفيها البنات
اليهوديات يعملن فى المكاتب ويراقصن الرجال فى
النوادي الخاصة ، قاهرة آخر العشرينات وأوائل
الثلاثينات .

وهى قصص أقرب الى المناخ التشيكوفى ، وإن
كانت المسألة فيها دقيقة المدخل . مسترقا بها ،
مستخفيا ، وفيها من مشاهد الحب أعذبا وأحلاها
فى قصصنا القصير ، وأخفها على النفس ،
وأضوؤها فى القلب ، وهى قصص فتحت عادة
بقبيلة مع دعاية بارعة . والسخرية إحدى
خصائصها الأساسية ، سخرية المعاشاة والفكاهة
التي امتاز بها المازنى ، من غير مراة كاذبة ولا
سطح مدمر . سخرية الذى يعرف ناقص أناس
وقصورهم وأوجه عجزهم ويفرغها لهم لأنها
نقلهاهم وأوجه قصوره وعصره هو نفسه . وفيها
مع ذلك مفارقات تنأت من دكا ، قاطع لامع كحد
السكين ونظرة يسطع كل شئ . فى صونها سطوعا
يدفعك برعك الى الانسجام واليقظة . وفيها حوار
شديد اللوذية ، ان صبح التعبير ، سدد لك
تلقائيا عمويا يتسلسل بشكل طبعى الى نقطة
انفجار الضحك . وهو بالفعل كذلك . وإن كان
لا يظنك أن ترى تدبيره والاعداد له والتصاعد
فيه نحو ذروته فى تهيزات بارعة . محسوبة .
هذه السخرية . أيضا . من أجل الدلائل على
الاتصاف الحميم بين المازنى وبين المصريين عامة ،
والقاهريين بالذات ، ومخاطبتهم ، وتجاوبهم معهم .
ومن أجمل قصصه ما يعود بنا الى أحداث
طفولته الاولى فى آخر القرن الماضى . مثل قصتى
«الهارب» و«فتاة الحائرة» وقصته الطويلة
الرائعة «عود على بدء» ، وللمازنى عطف يسر به
القلب على فوايح الطفولة الصفيرة ، وحسن يكاد
يكون سحرها بالمنطق الطفل والنفس الطفولية .
ولا يكاد يكون له نظير فى ذلك ، على الإطلاق ،
فى أدبنا العربى الا فى اللحظات الاولى من
الأيام . . . يمكن أن نمرؤ ذلك الى أن الطفل
الابدى ظل ابدا يفتقا فى دخيلة الرجل والمصنف ؟
على ان بعض قصصه القصيرة لا تعدو أن تكون
دعابات لطيفة وبارعة ، فقط .

ولا أملك أن أفرغ حق حديثى عن قصص
المازنى القصيرة الا الى آخر ما نشرته الى ذلك

دعوة ..

للشاعرة: العوضى الوكيل

- إذا مشيت - وأحصى الزهر والثمر
في غيبتها ، لا تترج الآسن الكثيرة
فم قبة الله بتفتين" الذى نظرا
وبالهي لا تخص الشمس والقمر
فقلت في مهجتي نيسان ما غبرا
فإن مضي قمت وحدى أضرب الوتر
وأجتليه وهادأ نضرة وذرا
وقد نراه وقد نعيها به بصرا
قلبا إلى وجهه مستبشرا نضرا
قد يظلم الصبح إن لاقيته عسرا
حتى تراه بغير البشر مبتئرا
لا يرى الجرح مثل الحب إن طهرا
كأنه من فجاج القلب ما انهما

لا تحصر في دربك الأشواك والحجرا
وانظر إلى المزن في عليائها طمعا
واجعل هناك نجوما لاعدادها
وابعث لها الحب أشواقا مجنحة
قالوا الربيع مضي في الأرض رونقه
أشدو مع الليل الصداح روعته
ما ضرتنى أننى وحدى أهدهه
إن الربيع لمعنى في ضائرتنا
لا تشهد الصبح إلا أن تعيد له
وما الدجى غير معنى في خواطرتنا
وقد تنير المساء الجهم أمنية
قالوا الجراح فقلت الحب يبروها
ينساب من قلتي دمع فأمسحه



وأستعبد برّبي إذ يساورني
أحيا الحياة كأنّي سامعٌ نغمًا
كوبى وكوبك صفوً لا قذى بهما
دينى ودينك أن الله خالقنا
إن سُمّنتى خُطّةً فى القول جائرة
وما قعودى عن علمٍ ومعرفة
فيمّ الجِدالُ على دنيا نبذوها
أيامُ عمرِكَ أضيافٌ وليس لها
بلذنى أن أرود التلّ مُرتقيًا
هما سيّلان فاغتمّ من سلوكهما
إن يرحلِ المرءُ لم يغتمّ بسفرته
سافر وأنت مقيمٌ فى جوانحها
ولست أطلبُ إلا أن تكون كما
طيف من الشك فيمن خان أو غدرا
فأنثى وكأنى راشفٌ ستكثرا
وما تريد شراباً آسنا عكيرا
بقُدرةٍ أعجزتْ فى كنهها القُدرا
مضيتُ منك إلى الأيام معتذرا
والقوم قد وطثوا المربخ والقمرأ
لغواً ونغفل عما رقى أو سحرا
إلا الهوى العذب والحب الطهورُ قرى
إلى الدُرى وأرود القاع منحدرا
أنسا لقلبك يبقى فيه مذخرا
إذا ابتغى عن مغافى نفسه سفرا
وإن غدوت عن الأبصار مسترأ
أرادك الله فى أكوانه : بشرا

أزمة البطل الشورى في أدب

نجيب محفوظ

بقلم: أحمد محمد عطيه



وصل إليها باجتهاده وثقافته وذكاؤه ، وما يتيح هذا حتما من صراع بين هذه الأجيال الجديدة من الإبناء المتطلعين الشاكين الذين يمانون أزمة اختفاء أو أزمة إيمان ، وبين الأجيال القديمة من الآباء المحافظين التقليديين بل المتزمتين الجامدين عند حدودهم الطبقية والفكرية . صراع بين الجيل القديم بولائه التزمت ، وبين الجيل الجديد ، ثقافته وثقافته ، ونتيجة لتغل البطل الانجليزى المعاصر عن كل مبدأ سياسى أو ميتافيزيقى ، لم يعد البطل الانجليزى يتمسك بالفضيلة أو بأى مذهب رومانسى من سمات البطولة القديمة . بل ان التمسك بالفضيلة وبالبطولة الرومانسية الفردية أصبح مدعاة للسخرية وصورة من صور الرياء والزيف ، غير مقبولة بالمرء (١) . وذلك واضح فى أدب « جون أوزبورن » المعروف بالأدب الفاضل نسبة الى مسرحيته « انظر الى الخلفى غضب » التى تصور أزمة الشاب البريطانى بعد الحرب العالمية الثانية . ويقول الدكتور « ف . كارل » فى كتابه « المرشد الى الرواية الانجليزية المعاصرة » ان الرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية تنقسم بالمحلية والانزال . بل ويؤكد الدكتور كارل ان الرواية الانجليزية المعاصرة قد خلعت من شخصية المتمرد الحقيقى وأدت شخصية الفاضل الذى لا يريد تغيير شئ . ولكنه يبقى الاستفادة من أى وضع (٢) .

وفى أمريكا نجد أدبا غاضبا آخر موازيا

واجهت نهاية الحرب العالمية الثانية عالما متغيرا باندحار قوى النازية والعاشية ، وقياسا عالم اشتراكى عظيم ، وازدياد حركة التحرر الوطنى فى المستعمرات . . .

وكما أدرك التغير الخطة السياسية والاجتماعية للعالم ، كذلك هبت رياح التغير على الأدب بوجه عام وفى الرواية على وجه الخصوص . ولقد أصاب هذا التغير فى مجال الرواية البطل الروائى فى تصميم تكوينه وشخصيته ، فى المضمون كما فى الشكل على حد سواء .

فى بريطانيا التى واجهت ثورة عاتية فى مستعمراتها والسلاخ كبرى هذه المستعمرات ، الهند ، شهد المجتمع الانجليزى قيام طبقة جديدة من أبناء البورجوازية الصغيرة والبروليتاريا الذين تلقوا تعليما جامعا عاليا يؤرجحهم بين طبقتهما وبين تطلعهن الى البورجوازية الكبيرة التى وصلوا الى مصافها فكريا باجتهادهم .

لقد البطل الانجليزى بطولته . ولم تعد الروايات تمجد البطل كنموذج اجتماعى طموح ، وكسل يتزين بميزات خارقة ، كما تفعل روايات « فرجينيا وولف » . وأصبح البطل فى الرواية الانجليزية « بطلا غير بطولى » على حد تعبير الناقد الانجليزى « جيمس حنن » فى كتابه « القصة الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية » . بطل ينتفى لديه كل يقين سياسى أو ميتافيزيقى . وهو بطل يمثل الطبقة الجديدة الناشئة التى تمثل مزيجا من البروليتاريا والبورجوازية الصغيرة ، وتتكون عقده من تطلعه الى الطبقة الأعلى لتحسين مستوى معيشته ، ومن تأرجحه بين طيفه الدنيا (البروليتاريا غالبا) وبين الطبقة الجديدة التى

(١) دراسات متعددة فى الرواية الانجليزية المعاصرة .

دمرس موسى . نشر دار المعارف بمصر طعة ١٩٦٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

للأدب الغاضب في إنجلترا . فبعد الحرب العالمية الثانية ظهر أدب الجيل المعروف بـ « البيتس » الذي يستمد وجوده من المجتمع الأمريكي المنحل ، مجتمع موسيقى الجاز وتفتش المخدرات ، ومن ثم فإن أدب البيتس جاء أدبا متحلا بأفكارا صارخا .

وفي فرنسا أسفرت الحرب العالمية الثانية عن ثورة جبارة في عالم الرواية بظهور مدرسة اللا روائية على أيدي آلان روب جرييه وناثال ساروت ومارجريت دورا وغيرهم ، وتقوم اللا روائية على رفض الرواية بمقاييسها التقليدية والنفسية ، ورفض الاعتراف بوحدة الزمن أو بسلام الذات الباطني . رواية ضد الرواية التقليدية وضد رواية تيار الوعي وضد العبث واللامعقول . إنما موضوعها الأساسي العالم الخارجي ومدى انفعال الإنسان به ، أو كما يقول روب جرييه في كتابه « نحو رواية جديدة » : « ما دامت حقيقة العالم تكمن أولا وقبل كل شيء في حضوره فالهم الآن بالنسبة لنا هو أن نبني أدبا يعمل لتلك الحقيقة حسابا (٣) » .

وفي الاتحاد السوفييتي لم يمض وقت طويل على نهاية الحرب العالمية الثانية حتى تم توسيع آفاق الواقعية الاشتراكية سطحيا اشروط الستالينية للفن الاشتراكي « *الواقع الجديد* » بغية تحرير الواقعية الاشتراكية ، *الجدول* في الاعتبار انه يكفي الفنان الاشتراكي الانطلاق من مواقف أساسية هي الإيمان الحر بأهداف الطبقة العاملة والكادحين ، واحتضانه للمجتمع الاشتراكي وللهدف الاشتراكي ، بغض النظر عن الالتزامات بطبقات بعينها لرواد الواقعية الاشتراكية . ومن هنا فإن الرؤيا المستقبلية والثقة في الغد الاشتراكي لم تعد تعني طمس تناقضات الواقع ، بل يجب ألا تحول الواقعية الاشتراكية إلى تشريع الفنان للمجتمع خلال فترة التحول الاشتراكي ، وألا يكون الفهم المسبق للمستقبل حائلا بين التحليل الصادق للتناقض في المجتمع . (٤)

أما في مصر شهدت نهاية الحرب العالمية الثانية تطور الحركة الوطنية إلى حركة ثورية اجتماعية ، ودخول حماهير المثقفين والكادحين في نطاق الاعداد

٣١ نحو رواية جديدة . « آلان روب جرييه . ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى . نشر دار المعارف بمصر - طبعة ١٩٦٧ ، ص ٣٠ .

(٤) راجع فرانسوا « من شعر الظرفاء إلى الواقعية الاشتراكية » ومجلة « دراسات مربية » ، السنة الثالثة ، العدد ٨ ، يوسنة ١٩٦٧ . وراجع أيضا « الاشتراكية والفن » ، لارست فيشر ، ترجمة « سمعة حليم » ، كتاب الهلال .

المنظم للثورة . ولم يعد المطلب الوطني مجرد خروج الانجليز ولكن المطلب الاهم هو ما يمس خروج الانجليز غسدا الامر الملح هو زوال مركبات الاستعمار وحلفائه . وبعد ان كانت الثورة الوطنية في اطار النظام ، أصبح النظام شبه القطعي الراسمالي الاستعماري نفسه محل الثورة . وقد صادقت الحرب العالمية الثانية نمو طبقتين جديدتين بشكل مؤثر في المجتمع . الراسمالية الجديدة والطبقة العاملة . فنلور الصراع بقيادة المثقفين والعمال من أجل ثورة اجتماعية شاملة لا من أجل ثورة قاصرة كشورة ١٩١٩ . وأصبح الوعي بطبيعة الاستعمار كنهه اقتصادي وليس كمجرد قوات احتلال ، دافعا لمزيد من الثورة الاجتماعية . وشهدت البلاد ثورة عارمة ، وخلال توالي الاحداث بدأت صمورة النظام تداعي فالجماهير تهاجم الانجليز المسلحين ، تكتنن قصر النيل وهي تزق صور الملك . ومبدأ البوليس يقومون باضرارهم ، ثم اضراب المدرسين والممرضات في مستشفى قصر العيني ، واضراب المدرسين والعيادة والمحاميين ، ثم انتشار الجمعيات السرية للانتقام من المسؤولين الذين باعوا أنفسهم وضمايرهم للاستعمار . (٥) وتهاوت الاساليب الخبيثة للقنصية لتجسب احتراقها وانكشاف طبيعتها المارخية البغائنة في خدمة الاستعمار .

وفي هذا اطار الملتهم أخرج نجيب محفوظ « القاهرة الجديدة » لتبشر بميلاد بطل ثوري جديد في الرواية المصرية .

ان عالم نجيب محفوظ لعالم ساحر مذهل - يفتح على اتساعه ، فاذا الحياة مطبوعة بأفق تعاصيلها على صفحاتها . وكلما طويت صفحة جديدة ، وكلما قرئ مرة ظهر كشف جديد (٦) وهذه قراءة لعالم من عوالم نجيب محفوظ الساحرة أخطر ما في عاله ، البطل الثوري ، من البلا حتى الممات .

وفي ادب نجيب محفوظ شخصيات تتكرر دائما ، حيث يشكل تكرارها هذا سمة من السمات الرئيسية لأدب نجيب محفوظ . أبرز هذه الشخصيات وأكثرها أهمية ثلاث : الثوري والمتمرد والومس .

والثوري في مفهوم هذه الدراسة ، هو

- (٥) راجع كتاب « حريق القاهرة أو طر العاصفة » لسلطة كيب تومس - ١٩٦٦ - ص ٤٨ وما بعدها .
(٦) هذه رابع دراسة للكتاب في ادب نجيب محفوظ ، والاخرات راجع ، مجلة الاداب - ديسمبر ١٩٦٥ « ومجلة « المحلة » - يوليو ١٩٦٦ . ومجلة « الاداب » - مايو ١٩٦٧ .

التقدمى الذى لا يكف عن الايمان بحركة تغيير المجتمع ، ويقترب لديه الايمان بالعمل الدائب من أجل التقدم بالمجتمع ، فى فترات المد والجزر الثورى دون ان تهن تحزيمته • وايمانه بهذا ايمان مستقبلى وليس ايمانا سلبيا • بمعنى أنه لا يعنى العودة بحركة الزمن الى الخلف ، وانما هو يستشرف تقدم المجتمع فى سبيل مستقبل أفضل ، فلا يقع أسيراً للماضى مهما كان الماضى فى بعض وجوهه فاضلا • وبمعنى أدق فإن الثورى هو الذى لا يكف عن العمل من أجل الثورة ، دون تراخ ، هو الذى يحدث الثورة تلو الثورة ولا يعيش عالة على فترات المد الثورى الجماهيرية • الثورى هو من ينشد التغيير الجذرى ويميله من أجله • حقا ان الثورى والمتنمر يبدآن بالرفض ولكن الفارق بينهما ، ان المتنمر يتوقف عند مرحلة الرفض أو كما يصغه البركامو « لا يدخل لى مذهب ، ولا يصرف عقيدة ، ولا يتأرجع مبدأ ولا يحكمه ترابط منطقي » - بينما يعتمد الثورى الى التخطيط الايديولوجي الى بناء عالمه الفاضل - المتنمر ينشد تغييرا جزئيا يتفق مع مصالحه • أما الثورى فيريد تغييرا شاملا دون نظر الى مصالحه الشخصية • لكن بالنظر الى الصالح العام للمجموع • وهاتك مقال قصير رصين كتبه الدكتور هراي وهبه (٧) عن الثورى المتنمر يمكن الاسترشاد به • إذ هو يتفق مع مفهوم هذه الدراسة - وأن هذا المطلق أجروا على القول بأن البطل الثورى لم يولد قط فى الأدب العربى الحديث ، وفى الرواية المصرية على وجه الخصوص - الا على يدى نجيب محفوظ وبطله « على طه » فى « القاهرة الجديدة » (٨) ان صححات على طه فى القاهرة الجديدة من صميم العمل الثورى • بينما يمكننى الجزم بأن أبطال الرواية الوطنية الرائدة « عودة الروح » لتوفيق الحكيم عاشوا عالة على حركة المد الثورى • إذ انهم أشخاص عاديون وليسوا أبطالاً ثوريين •

بعباد تام بدأ مولد البطل الثورى روائيا فى أدب نجيب محفوظ ، بطل طه فى « القاهرة الجديدة » ، الذى آمن بضرورة بذر بذور الثو واتخذ من اليسار مسارا دائما له • ورفض الواقع

(٧) مجلة الطليعة ، أغسطس ١٩٦٥ •

(٨) ربما كان هناك استثناء وحيد فى شخصية «حسن متاع» بطل رواية «المنقاة» للدكتور لويس عوض ، وهو بطل ثورى اسماه التشويه المنمذ • ولكن هذه الرواية وان كتبت فى احقاب الحرب المالية الثانية حقا ، لولا انها لم تشر الا في العام الماضى • راجع مقالة المتاع « نشر دار الطليعة بيروت »

الاجتماعى والسياسى معا • كما اختصار طريق الاتصال الثورى الجاد منحازا اليه ضاربا بعرض الحائط الوظيفة الحكومية المستقرة ، رافضا باصرار الحياة الناعمة فى ظل مجتمع بالاس ، رغم يقينه بأن فى طريقه الثورى الجديد من آلام السجن وارهاقه ما يقسوق كل أمل فى تحقق حياة اشتراكية عادلة •

من الصفحات الاولى للرواية تبين طبيعتها كمرض محاذ للثورى والرجعى ، ولكن موقفا نجيب محفوظ من المتنمر محدود وحاسم تماما • فالرواية تضعه فى بؤرة الرؤية وتقتفى منه فى النهاية • وبين لنا رأى الثورى والرجعى والمتنمر فى كل شيء • فى المرأة مثلا ، المرأة عند الثورى شريك ، ولدى الرجعى وسيلة وعند المتنمر غاية كل فوران جنسى •

ومبادئ الثورى على طه « الايمان بالعلم بدل الغيب ، والمجتمع بدل الجبة ، والاشتراكية بدل المنافسة » (٩) أما مبادئ المتنمر فـ « طغ » • رفض كل شيء ، الماضى والحاضر والمستقبل • طغ فى المبادئ أيا كان نوعها • المبادئ عنده أساطير خرافية •

ان على طه نموذج للثورى الكامل حقا ، فى حياته وفى دراساته ، فى حبه •• هو يحب « احسان شحادة » الفتاة الفقيرة ويؤكد لها عدم أهمية البلى • ويهدف الى تنشئتها فكريا على منوال فكره •• كما يتبادلان القبلات يتبادلان أيضا الكتب والآراء ، هو يرى ان « الحياة فكر وعاطفة » وينشد فيها « الحبيبة والزيملة والند المحترم •• ويرجو ان يجعل منها فى المستقبل زوجا غير الأزواج التى تعرفها البيوت الشرقية (ص ١٨) •

على طه نموذج لتطابق الفكر والتطبيق فى الحياة ، نموذج للثورى الناضج الواعى ، لالذى يردد شعارات ثم يحجم عن تطبيقها على نفسه اذا اصطدم بمعترك الحياة • وهو ثورى ذو ايدىولوجية علمية • اشتراكي علمي • يطبق نظريته الاشتراكية العلمية على كل شيء ، حتى على حبيبته ، هو يريد لها مثقفة وفريكة بحق •

وهو نموذج ايضا للثورى النقي النظيف والاجتماعى المحبوب المثقف ، وقد وجدت احسان شحاته فيه المنفذ ، وهو فاضل ذو قوة قيادية تمثلت فى براعته فى الخطابة والمناقشة وفى ايمانه الشديد بالمثل العليا وبالبدنية الفاضلة • ولكنه ارتضى بين احسان والفلسفة المادية

(٩) القاهرة الجديدة ، ص ٦ •

« هيجل ، واستولد ، وباخ ، وآمن بالتفسير المادى للحياة » (ص ٢٢) وتركزت أزمته حيناً في الأخلاق التي يدين بها . فلما تبين لـ أن الأخلاق تنهض على الدين أساساً وأنه الغي الدين من حياته وفكره ، احتاج إلى أساس أخلاقى جديد ، ووجده في العلم ، وآمن بأن الأخلاق سبقت الاديان « وأن الخير أعمق أصولاً في الطبيعة البشرية من الدين » كنت فاضلاً بدين وبغير عقل وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة ! » وتناقت نفسه إلى مدينة فاضلة ، إلى جنة أرضية ، قرأ وقرأ حتى طاب له أن يدعو نفسه اشتراكياً .. وانتهى المطاف بروحه التي بدأت وحلتها من .. إلى موسكو ! » (ص ٢٣) وهنا وجدت روحه الخلاص من حرته السابقة . وجسد نجيب محفوظ خلاصة الفكر في هذا النداء : « هاكم بطاقتي الشخصية وهي تغني عن كل تعريف : فقيس واشترائي ، ملحد وشريف ، عاشق عذرى ! » (ص ٢٤)

أما المتمرد الساخر محبوب عبيد الدائم الرافض لكل شيء . فإنه يشبع الجميع بكلمة « طغ » ، مفعلة سخرية وحقدًا . فسخرته تفسر دائماً حقداً . ولأنه في رفضه يفقد المبادئ . فلم تعرف روحه الطمانينة الفكرية التي وجدتها الثوري على طه . ومن ثم تردى في هاوية الرقضى الكامل التي ترتبط عند نجيب محفوظ دائماً بالخيانة والانحدار . هذا النموذج المتهار موجود دائماً في أدب نجيب محفوظ : محبوب عبدالدايم في القاهرة الجديدة ، حميدة في زقاق المدق . حسن في بداية ونهاية . سعيد مهران في النص ، الكلاب .

إن السخط بجمع بين الثوري والمتمرد حقاً . ولكن سخط الثوري يقوده إلى العمل الشبه المنظم . بينما يدفع سخط المتمرد إلى هاء اليأس والانهيار . على طه ومحبوب عبد الدائم يتفقان على أن الحكومة والبرلمان هما المعادل الموضوعي للأغنياء ولأتباعهم . ولكن محبوب يستمد من هذه المعرفة بالواقع رفضاً وياساً . بينما ينطلق على طه من هذه المعرفة بالواقع والسخط عليه ، إلى العمل من أجل المستقبل . « الحاجة ماسة حقاً إلى وعاء من نوع جديد ، من كليتنا لا من الأزهر ، يبيتون للشعب أدب مسلوب الحقوق ، ويدلون إلى سبيل الخلاص » (ص ٤٥) « السخط شعور مقدس ، أما اليأس فمرض » (ص ٤٧)

مع ذلك فصفة الثوري المنظم لم يكتسبها على طه بل ظل يتأرجح بين المذاهب حتى است

على الاشتراكية العلمية . وعندما أنهى تعليمه الجامعي فكر في أن يتفرغ للسياسة . ولكن السياسة كما يراها هو ، الثوري الرافض للنظام بأسره ، الخالم بمدينة فاضلة ، هذه السياسة تلازمه الاضتمام إلى حزب ذي مبادئ اجتماعية . ولأن هذا الحزب غير موجود ، قرر الانتظار إلى أن يوجد . أنظر هنا إلى سلبية الثوري في القاهرة الجديدة . الثوري هنا تسقط عنه صفة القيادة والبطولة وينتظر من غيره أن يقوده النشاط الثوري المنظم عندما يشكل حزب ثوري ومع أنه لم يحلم بالوظيفة كطاف لأماله ، إلا أنه قبلها ليستند إليها في انطلاقه إلى مزيد من الدراسة العليا والعلم والمعرفة . « أما على طه فلم يكن ذا هدف واضح ، ولكن اختلطت عليه الوسائل . كان مهيباً للاشتغال بالسياسة » . السياسة كما يعرفها لا كما يعرفها الناس . ولو وجد حزباً ذا مبادئ اجتماعية لاشترك فيه . تردد ، ولكن « أين هذا الحزب ؟ » فهل ينتظر حتى تنشأ الأحزاب الاجتماعية ثم يشترك فيها أم يبحث هو في الدعوة إليها منذ الآن ؟ لا شك أن الانتظار أسهل وأحكم ، إذ ما جدوى التصب إلى الإصلاح الاجتماعي في بلد لا يشغله شأفاً عن الدستور والجامعة . ولعله من الخير أن ينتظر قليلاً ليستكمل عقده من العلم والمعرفة . وغنى ذلك ، فلم ينطأ أمه بالوظيفة ، ولا كان يرفضها لو أتتحت له . » (ص ٨٠)

البطل الثوري في « القاهرة الجديدة » ، ثوري رائد في الرواية المصرية . ولأنه رائد فهو يقع في أخطاء الرواد من عدم معرفة خط واحد يسير عليه . هو يجرب هنا كل طريق ، وينتقل من منهج إلى آخر ومن وظيفة إلى أخرى . فبعد أن استقر في وظيفته التي عندها وسيلة للانتظار وفرصة للتفكير والاختيار ، أخذ يفكر في هجرها إلى العمل بالصحافة لكي يكتب موضوعاً عن توزيع الثروة في مصر . وليس مصداقة أن يتكرر هذا الموضوع في الثلاثية . عندما قبض على أحد رفقاء أحمد شوكت في « السكينة » بتهمة نشر بيان بتوزيع الثروة الزراعية في مصر لأن في مجرد النشر فصحاً حقيقة ما وصل إليه المجتمع المصري من جراء سوء توزيع الملكية الزراعية ، وهو موضوع ثوري رغم صيغته الهادئة . فتوزيع الثروة في مصر في زمن كتابة الرواية ، سيء ، وغير عادل في بلد مستعمر وأسمالي شبه إقطاعي . ومجرد التعرض لدراسة الموضوع يثير أسئلة ثورية كثيرة ، ويوحى بوجهة نظر ثورية . هذه فترة انتظار وتفكير ريشا أجد سبيلاً للاشتغال بالحياة العامة .. وربما

احتوت الصحافة في الوقت المناسب . اني اتهايا
لكتابة موضوع عن توزيع الثروة في مصر »
(ص ٨١)

ان الثوري يقع في لحظة انهيار اذ يفاجأ
بالدور الطبقي للحب . عندما تجبر حبيبته على
فراقه والزواج برجل ثرى . ولكنها لحظة وليست
انهيارا كاملا . فحبه ليس مجرد هيام جنسى ،
وهو لا ينسى فكره الثوري أيضا : كان على طه
عاشقا وناقدا في آن واحد ، يحب ولكنه ينقد
ويعلم ويرشد أيضا ، وذلك هو حب الثوري .

ولكن الثوري لم يلبث أن ركل الوظيفة الآمنة
المستقرة وانصرف الى العمل الثوري الذي يقوده
حقا الى الحياة البعيدة عن الاستقرار ، المستدة
دوما بالسجن . والاعتقال . وقرر أن يترك البحث
العلمي الى الحياة العامة العملية . فيصدر مجلة
النور الجديد ، مجلة المستقبل . وقال « لنندع
البحث للباحثين . ولتركز ههنا فيما هو أجل ،
ولكن جهادا كله لحر وكيف تحول من أمة عبدة
الى أمة من الأحرار » (ص ١٦٩)

وعندما يتختم نجيب محفوظ آخر صفحات
روايته الاجتماعية الأولى « القاهرة الجديدة » يضم
الثوري والرأى فرسى رهان ، يؤكد على لسان
الصحفى أحمد بدير ، ان الصراع بين الطبقات
لا ريب فيه . ولكن موعده لم يأت بعد . « لما
تتميلان الحركة ولما يأت موعدها ؟ » (ص ٢١٧)
القاهرة الجديدة بانوراما اجتماعية سياسية .
لم فصل بالصراع الى موقف حاسم . الا انه يكفيها
كرواية ان تضمنت ميلاد أول بطل ثوري في الرواية
المصرية ، وما يتممه الميلاد الأول من عثرات
ومتاعب .

قبل القاهرة الجديدة لم تولد شخصية البطل
الثوري . بل انى لأزعم بأن الوعي الثورى لم
يكتمل لدى نجيب محفوظ الا بالقاهرة الجديدة .
انظر مثلا الى نظرتة الى الصراع بين العمال
والرأسمالية في مجموعته القصصية الأولى وهمس
الجنون » (١٩٣٨) ، في قصة « الجوع » إحدى
قصص المجموعة نجد مأساة عامل في ظل الرأسمالية
الطالمة المستغلة ، قطعت يده أثناء العمل وبسببه
ولفظه الرأسمال صاحب المصنع كالتفاهات .
وإزدادت أزمته فلم يجد نجيب محفوظ في «
سوى على يد ابن الرأسمال ذاته ، الذى تصفد
عليه » وقال لنفسه « ترى كم أسرة من الاسر
التي يشقى بها أمثال ابراهيم حنفي (العامل)
يمكن أن تسعدوا بالنقود التي أخسرها كل ليلة

في النادى ؟ ! » (١٠) فبعد ان أوضح لنا نجيب
محفوظ حقيقة العلاقة المستغلة بين العمال
والرأسمالية نجده يقدم لنا حلا اصلاحيا غير
منطقي ، على أيدي الرأسماليين أنفسهم ، وذاك
باصلاح الرأسمالي نفسه ، لا بهدم النظم
بأكمله (١١) .

الثوري في القاهرة الجديدة وفي ادب نجيب
محفوظ عموما بورجوازي متوسط وأيسر
بروليتاريا . العمال والفلاحون لن نجدهم اطلاقا
في روايات نجيب محفوظ (١٢) واذا وجدتهم
فستجد وجودهم غير حقيقي ، أشخاص غير مكتملين
وغير عالمين بعالمهم ويرون كالأطيان بسرعة في
روايات نجيب محفوظ . على طه مثلا في « القاهرة
الجديدة » شاب أتيق يرتدى ملابس كاملة دائما
يعيش حياة سعيدة او يمكن أن نقول سهلة معبدة
يشغل أجرة وظيفة مترجم في بلدية الاسكندرية
ومرتبة ضخمة . ومن ثم فهو لا يؤليه شيء عدل
مجتمعة . انما هي أفكار ثورية مجردة . كذلك
أحمد شوكت في السكينة ، من أسرة بورجوازية
متوسطة ، حتى ليصل دون أجر اعتمادا على مال
أبيه . وحسن الدباغ الموظف في « السمان
والشريف » ومنصور باهى المذيع في « ميراثان » ،
كلمة ابنه للبورجوازية المتوسطة . حتى العامي
الثوري أحمد أحمد الذي يمر مرورا عابرا في
رواية « خيال فليل » . وفي الواقع هذا النموذج
ليس غريبا على الحركة الثورية في مصر ، فقد
بوى رعايتها المثقفون في أغلب الأحيان وكان
العمال في قاعدة التنظيمات الثورية . بل وكثيرا
ما خلت هذه القواعد من العمال وتحولت الى
تنظيمات نظرية للمثقفين . ونلاحظ أن نجيب
محفوظ تناول البطل الثوري تناولوا سطحيا ، فهو
موصوف في الغالب من الخارج وليس من الداخل
وتصوير حياة البطل الثوري في ادب نجيب
محفوظ كحياة ناقصة وسطحية ، يوحى بعدم
خبرته بعالم البطل الثوري . بعكس خبراته
الواضحة في رسمه لشخصياته الأخرى
الشهيرة . الومس . الموظف . المتمرذ . . .

سنجد البطل الثوري في الثلاثية يترك تردد
الرائد . وينخرط في النشاط الثوري السرى

(١١) راجع دراستنا : « نجيب محفوظ بين الواقع
الاختصاص والعرب الاستعمارية » - الاداب ٤ عقد ديسمبر
١٩٦٥

(١٢) قد يرى البعض في شخصية عباس الحلو في رفاق
اللق استثناء من هذا الحكم ، ولكن لرباس الحلو ليس مائلا
ستائيا بالحق المفهوم ، بل هو مجرد حرق بمسد عن حب
العمال الجماعي ولايمانى عن اى استقلال رأسمالي مباشر .

والعلمي .. البطل الثوري في الثلاثية هو أحمد شوكت في العسكرية ثالثة أجزاء الثلاثية ، وليس فهمي في بين القصرين .

ان فهمي في « بين القصرين » يرغم كونه بطلا وطنيا مشتركا في جميعه من الجمعيات السرية المنتشرة اiban ثورة ١٩١٩ الا انه بطل غير واع ، غير ثوري . فهو يقف في صف العسكريين الألمان جريا وراء الوهم القاتل بأنهم انصار الحرية الجده ما داموا أعداء للانجليز . وهو لا يؤمن أيضا بالاستقلال التام لمصر واتمسا بخروج الانجليز فحسب ويتبعية مصر لتركيا .

« وكان ياسين يعطف على آمال أخيه (فهمي) ولكن في هدوء متسم بقلة الاكثريات ، تمنى مثله ان يتنصر الألمان وبالتالي الترك ون تسمتد الخلافة سابق عزتها ، وان يعود عباس ومحمد فريد الى الوطن .. » (١٣)

ان فهمي يعيش عائلة على الأحداث الوطنية « ذاع بين الطلبة نبا عجيبي كان حديثنا اليوم كله وهو ان وفدا مصريا مكونا من سعد زغلول باشا وعبد العزيز فهمي بك وعلى شعراوي باشا توجه امس الى دار الحماية وقابل نائب الملك للمطالبة برفع الحماية والاستقلال .. » (بين القصرين ص ٣٦٨ و ٣٦٩) .

وفهمي لما الى العمل الوطني ~~فهمي~~ ^{البطل} الرومانسي الفاضل مع جازته حرير التي شاعت صلتها بالجنود الانجليز . واهتمام فهمي بالقضية الوطنية وبحركة سعد زغلول لا يزيد كثيرا عن الاهتمام الذي يشغل الناس في بين القصرين ، حتى لقد أدرك النبأ السياسي السيد أحمد عبد الجواد وهو غارق في ملاده الجنسية فساد دورته بين جلسائه وشارك في التوقيع على توكيل الوفد المصري الشهير . واذا كان أحمد عبد الجواد قد اكتفى بالمشاركة المالية في العمل الوطني ، فان فهمي اشترك في العمل الوطني ذاته مبتدئا بتبنيته من بعيد منتهايا بالاحتراق في غماره . ومع ان هذا الاشتراك كان خطائيا ، وكان يعتمد على المنشورات المصوغة في لغة ذليلة : « يا صاحب العظمة !! .. وهي انما تطلب منكم يا أرضسند أبناء محررنا الكبير محمد علي ! .. الخ » (ص ٣٩٧) التي تمنع بفهم البورجوازية المصرية الحاكمة لواقع المسألة المصرية . وتقديس الأسرة الحاكمة والتزلف اليها ومحاولة تحقيق استقلال وطن . في إطار النظام يسمح للبورجوازية الوطنية بالانتشار وتسلم قيادة المجتمع المصري مع إبقاء كل

شيء على ما هو عليه . وهو وضع تابع من طبيعة قيادة ثورة ١٩١٩ المصرية التي تهلت عن واقع الجماهير المصرية وتخطت مطالبها الاجتماعية الى محاولة تسلم قيود الجماهير من ايدانجليزية وإدعائها أيدي البورجوازية المصرية الكبيرة . بل ان غضبة أحمد عبد الجواد ممثل البورجوازية المتوسطة لاعتقال سعد ورفاقه ، انما هي من أجل سادة البورجوازية الكبيرة . « يعتقدون الباشوات الكبار ! ياله من حدث مخيف ، ترى ما عسى ان يصنعوا بهم » (ص ٤٠٤) انظر الى ما في تعبير الباشوات الكبار من اكبار لهم كباشوات لهم وضعمهم الطبقي العلوي وليس كمناضلين وطنيين . وليس أدل على حياة فهمي على هامش الحركة الوطنية وكتابع لها وليس كقاتل ومرشد وقائد من وصف نجيب محفوظ له « حقا لقد »

الايام الاربعة المنطوية حياة عريضة لم يكن له عهد من قبل ، أو انه لم يعرفها الا في أحلام اليقظة ، حياة تجود بنفسه عن طيب خاطر في سبيل شيء باهر آمن منها وأجل ، تتعرض للموت بلا مبالاة .. » (ص ٤٠٩) .

ان فهمي يشارك في الحركة الوطنية بفدائية شاب جرحه الانجليز في حبه وسرقوا اخلاص حبيبته بالهدايا . ثم أجهزوا عليه وهو في قصة ثورته الشخصية والوطنية . قتله الانجليز عندما تجايز ~~الوطن~~ ^{الوطن} في مركز قيادي لأول مرة . وعندما داس خوفه الشخصي من الموت فالتقى بالموت غير حيائ . مات فهمي في جنازة سلمية غدر بها الانجليز .

وفي « العسكرية » بدور حوار عميق بين امتداد على طه ومأمون رضوان ، بين الأخوين أحمد وعبد المنعم شوكت . فيعود على طه الى الظهور بصورة أكثر تضجعا واكتمالا وان يكن بعيد عن تفاصيل نشاط البطل الثوري . فهو موصوف غالبا من الخارج . ولكن فكره بنى عنه دائما بصق . في العسكرية يحتل أحمد شوكت الصدارة بدور البطل الثوري ويتصرف في شجاعة البطل وإيمانه بحقه ويبدو أكثر جرأة وأمضى عزما بعد ان تقلب على تردد على طه في بداية القاهرة الجديدة .

وحا هو يبين عن فهمه للفارق بين رؤيا البطل الثوري . ان الوطنية نفسها يجب ان تكون موضع استقمام ، أجل ان الاستقلال فوق كل نزاع ، أما معنى الوطنية بعد ذلك فينبغي ان يتطور حتى يقنى في معنى أشمل وأسمى (١٤) . ويخلص

على كريم رأى البطل الثورى فى دور الحركة الثورية وفى طبيعة الثورة المرجوة : « تريد مدرسة اجتماعية جديدة ، لأن الاستقلال ليس بالقاية الأخيرة ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب المستورية والاقتصادية والانسانية » (ص ١٠٧)

وإذا كانت القاهرة الجديدة قد عرضت فى حياد تام الصراع بين البطل الثورى والرجعى ، فإن العسكرية خاتمة الثلاثية أوضحت بجلاء من خلال عرض مواقف عبد المنعم شوكت السياسية مدى رجميته وكيف أن المستقبل بيد البطل الثورى وإيمانه الشديد بالمستقبل وبالأناصن . وذلك برغم أن عربية واحدة حملت البطل الثورى والرجعى مما إلى المعتقل إلا أن اهتمام الرواية بكلمات الثورى أحمد شوكت وانفعال كمال عبد الجواد اللا منتمى بها ، ألقت ضوفا واضحا على أن طريق المستقبل هو طريق البطل الثورى . لقد مزق نجيب محفوظ فى العسكرية كل التنظيمات الفاشستية والرجعية . وأصبح واضحا من تطور سير الجواد المتع والتقاش بين أحمد شوكت وسوسن حماد ، مدى ثقافة الفكر الرجعى والتنظيمات الارهابية ومدى مجانافاتها لروح العصر وثقافته وعقله .

وقد اعترف أحمد شوكت فى نهاية العسكرية بأنه لم يزل يرغم ويهيه وثورته بورجوازية . ولما لعب حبه لثريته سوسن حماد دورا هاما فى تحريره من فكر طبقه وفى سلخه بالطبع من أصلا الطبقي ووضعه الطبقي . فى المسلم به كذلك أن العالم الذى زاملت فيه سوسن قد غيّر كثيرا وطهرنى لدرجة محدودة من البورجوازية المستوطنة فى أعماقى ا (ص ٣١١) .

هكذا البطل الثورى دائسا فى الحب نجيب محفوظ ، بطل بورجوازية النشأة ، فرضت عليه طبقته سلوكا بورجوازيا حتى قدر له أن يتحرر ذات مرة عن طريق رومانسى ، عن طريق الحب لثريته فى العسكرية . وقد أوضحت لمسوسن حقيقته : « لست من طبقة العمال مثلى ! كلانا يحارب عدوا واحدا ولكنك لم تخبره كما خبرته لقد ذقت الفقر طويلا ، ولست أذكره الكربة فى أسرى ، وغالبته أخت لى حتى غالبا فماتت و كيف ادعوك ؟ البرنس أحفوف ؟ هه لا أنكر عليك مبدأك ، ولكن بك نقايا بورجوازية عتيده » (ص ٣١٢) .

ظل أحمد شوكت يضرب المثل بسلوكه الجرى وبسابقة افكاره لأفعاله حتى بهر خاله اللامتمنى الحائر إلى الأبد كمال عبد الجواد ، بتعديه لكل تقاليد الأسرة البورجوازية العتيقة .

وبنهاية الثلاثية يرتفع أحمد شوكت بالبطل الثورى ، إلى مرتبة انسانية جديدة ، وإلى رؤيا واقعية أشمل . وبدخوله السجن يرى الشعب اليأس الذى يكافح من أجله على حقيقته ويقول لنفسه جملة العبيية : « ان عوقا انسانيا واحدا هو الذى جمعنا على اختلاف مشاربنا فى هذا المكان المظلم الرطب ، الأخ والمسيوعى والسكير والسارق على السواء ، كلنا واحد على تفاوت فى قوة المناعة أو الحظ » (ص ٣٨٥) .

ولقد اهتم النقاد بدور أحمد شوكت فى العسكرية . لكن الدكتور على الراعى تعدى دوره الجزئى فى العسكرية إلى مدى تأثيره على الثلاثية بوجه عام . إذ لاحظ الدكتور الراعى بحق أن انتماء أحمد شوكت للمتمثل فى جملة : « ان الحياة عمل وزواج وواجب انساني عام » ، طفى على تردد كمال عبد الجواد اللا متمنى المرقى ، وفتح له باب الانتماء والايمان المحدد : وما هذا الواجب الا العمل الدائب على تحقيق ارادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى ، وقد فهم كمال هذا القول على أنه دعوة للايمان ، وتبين أنه ليس من اليسر على المرء أن يعيش فى قمم أنانيته ثم يكون سعيدا فى نفس الوقت (١٥)

تعرف على تأثير أحمد شوكت كبطل ثورى فى كمال عبد الجواد ، من وصفه لنفسه بأنه غائن « حسيته قد أدبت الحياة وأجيبها الاخلاص لمنتهى كعلم وبكتابة القالات الفلسفية . . ولكننى عتب ممذب الضمير كما ينبغي لكل غائن دعنى أخبرك بما قاله لى أحمد ابن أختى عندما زرت فى سجن القسم قبل نقله إلى المعتقل ، قال لى أن الحياة عمل وزواج وواجب انساني عام ، وليست هذه المناسبة للعديد عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجة ، أما الواجب الانساني العام فهو الثورة الابدية ، وما ذلك الا العمل الدائب على تحقيق ارادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى » (ص ٣٩٢) فتنبأ رياضى قلنس لكمال عبد الجواد بداية انقلاب خطير فى معتقده هذا هو جوهر فكر البطل الثورى ، الثورة الابدية !

وعندما تحمل العربية أحمد شوكت وشقيقه عبد المنعم شوكت إلى المعتقل ايذانا بأنهاء الرواية وبابتداء طفرة جديدة فى حياة الثورة والثورى ، تنقف مرة أخرى على أبواب المجهول . إذا كانت القاهرة الجديدة قد تنبأت بمعركة غير محددة

(١٥) دراسات فى الرواية المصرية، نشر مؤسسة التاليف والترجمة ، مطبعة مصر ، يونيو ١٩٦٤ ، ص ٢٧٢ .

كان على طه ظل يتأرجح بين المذاهب حتى وصل المادية وبين السياسيات حتى وصل الى الاشتراكية ، الا انه ظل يدور في فكر غير محدد ، ولئن انتهى الى التفكير في توزيع الثروة في مصر ، الا انه لم يقع على رؤيا واقعية واضحة محددة . هنا يقفز الثوري خطوة جديدة الى الامام بعد ان ظل اسير خطوات على طه في القاهرة الجديدة ، على اعتداد روايات خان الخليل ، بين القصرين ، قصر الشوق والسكينة .. هنـه يضع حسن الدباغ خطة عمل . ويفهم في الاستراتيجية والتكتيك ، ويؤمن بان الطريق المستقبل لن يكون الا بدماء جديدة .

حسن الدباغ هو اول بطل ثوري بمسبل الى مرحلة الاستفادة من الثورة ، ذلك انه المستفيد الوحيد من ثورة ٢٣ يوليو في السماء والحريف . ولكنه لم يلبث ان تحول الى تقاضي ثمن ثورته ، فسيارته المرسيدس تحمله انما نشاء ، ومظاهر القوة والسيادة تسبقه الى كل مكان .

وفي « الشحاذ نموذجان فريدان للبطل الثوري » عمر الحزاوي وعثمان خليل .

عمر الحزاوي بطل ثوري آمن بالاشتراكية وعمل من اجلها ولكنه أفلت من يد الجلاد فأثر السلامة وتحول من ثوري الى بورجوازي « وصار يكتسب المال والاعمال حتى وصل الى مرحلة خطيرة من الجود » تحت طيبة الى اعتبار مرضه مرض بورجوازي . « والسالة خطيرة مائة في المائة ، لا أريد أن أكر أو أن أضر أو أن أتحرك ، كل شيء يتمزق ويموت .. » (١٨) وتحول مرضه البورجوازي الى أزمة فكرية وامامة تصوف . بل قل تحول الثوري المادي الى متشرد ميتافيزيقي يركل كل شيء حتى ماضيه الثوري .

وعثمان خليل نموذج الثوري المخلص ، ولكن الثوري التقليدي الذي يؤمن بأنه اما أن تسلم الثورة على يديه أولا ثورة . وهو برغم جموده الفكري ثوري مخلص وفي لم يعترف على رفاهية السابقين . ويفضل سكرته نعم الآخرين بحياة رغلة ، من أمثال عمر الحزاوي ومصطفى المنياوي . عمر الحزاوي ركل مبادئه ، ومصطفى المنياوي تنكر لاصول الفن وتفرغ للبيع لاجرة الاعلام ، الصحف والاذاعة والتلفزيون ، او كما يقول « قررت نبذ الفن بقوة منمعة ، وها أنا ابيع اللب والفشار عن طريق الصحف والاذاعة والتلفزيون على حين تنهض أنت قمة من قمم الجمامة في ميدان الأزهار » (ص ٢٢) « ولكنني أتمسك : ما دامت الدولة

يتوخسها الثوري ضد قوى الرجعية اليسنية ، فان الثلاثية حددت نهائيا ابعاد المعركة وقواها وفرسانها . ولكن نشوب ثورة يوليو ١٩٥٢ وضع الكاتب العظيم في مأزق . فقد حققت الثورة على ايد جديدة لا هي باليسين ولا هي باليسار وتضاربت مواقف اليسين واليسار من الثورة . وظل الكاتب صامتا فقد حققت الثورة كل أفكاره ، وكانت في جميعته روايتان في تحريك الثورة والبطل الثوري . ولكن قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كحقيقة ثورية جديدة جعلته يفلق باب الثورة والبطل الثوري ويشعر بأن ما اراده قد تحقق ، وأخذ يصوغ رواياته على نحو آخر . فالنص والكلاب تمثل انطباع الكاتب بجاذب السفاح المشهور ، وعرضه لمأساته : مأساة المتشرد سعيد مهران والثوري الناقص رؤوف علوان ، وادانته للرفض القسري .

رؤوف علوان ، هو الآخر ، نموذج للثوري الناقص الذي يشتري بسهولة ، نموذج حي للخيانة . نموذج واع بالخيانة ، اذا كانت نوبة زوجة سعيد مهران وعليش سيصدره صديقه قد خابه جنسيا ، فان رؤوف علوان قد خابه فكريا ، خان مبادئه . « كذلك انت يا رؤوف علوان ، لا أدري أياكم اخون من الآخر ، ولكن ذنوبك انظم باصباح العقل والتاريخ ، أنتدم بي الى السجن وتنت أمت الى قصر الأنوار والمرايا ، أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكوخ ؟ أما أنا فلا أنسى » (١٦) .

وتروي السماء والحريف قصة رجل حزبي (عيسى الدباغ) من رجال الاحزاب القديمة الجوفاء وكيف انهار عند أول مواجهة له مع الثورة اما ابن عمه حسن الدباغ فهو نموذج أيضا للثوري . ويبين فكره الواعي في تحليل الواقع السياسي لمصر بعد حريق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢ ، عندما يخاطب عيسى الدباغ الوفدة بطل الرواية وممثل القاعدة العريضة لحزب الوفاء الاطعاعى التي قبل في سبيل بقاء القيادة الرجعية « أنتم تسجنون وتضرون حقاً ولكن الآخرين يتاجرون .. ان كل شيء ينهار بسرعة ، ومن الخير ان ندعه ينهار ، هذا القديم كله يجب ان يجث من جذوره ! » (١٧) هنا غدا الثوري أكثر جرأة وأكثر وعياً بمرتكبه ودوره وبضرورة التغيير الثوري .

« يجب أن يذهب الاتجليين والملك والاحزاب وان تبدأ من جديد .. » تلك هي القضية التي وضع عليها الثوري حسن الدباغ يديه وفكره . فلئن

(١٦) النص والكلاب ص ٤٦٨

(١٧) السماء والحريف ص ٦٢

(١٨) الشحاذ ص ٩

تحتصن المبادئ التلقينية وتطبيقها ليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة ؟ (ص ١١١) .

عمر الحزاي وعثمان خليل ومصطفى الميناوي ثالث في خلية ثورية من الخلايا اليسارية المنتشرة قبل ثورة ٢٣ يوليو . وفيها تجسد النشاط الثوري في أرقى صورة عندما يقترن الوعي النظري بدقة التنظيم وجراة العمل . ولكن خليل عثمان وحده وقع في أسر السلطات الرجعية فدفع الثمن من حياته ومستقبله وخرج ليوجد زميله في الخلية يعيشان حياتهما الناعمة البعيدة عن السياسة والكفاح . واكتفى عمر الحزاي بالاتفاق على أبوي عثمان أثناء سجنه حتى توفيا - كتكفير عن اقلاعه عن العمل السياسي .

بقي عثمان خليل وحده نموذجا للتوري المخلص لمبادئه ، وحتى في السجن عندما اعتراه بعض اليأس وساورته الظنون بأنه خدع في الحيلة خدعة سمجة ، لم يلبث أن استرد إيمانه ونفسه الثورين . « طالما ساءلت نفسي لماذا أجل لماذا ، وبدت لي الحياة خدعة سمجة ، وعجبت للأقدام التي انهالت علي رأسي ، أقدم أناس تسماء من صميم الشعب الذي سجنتم من أجله ، وتساءلت لماذا ، هل تعني الحياة أن نستوعب بالجبن والعصاة ؟ ولكن ليس كذلك النبل ولا بغيه الشجرات ، ولا أطيل عليك فقد اشتدثت إيماني .. استرددت إيماني فوق المصروفات ونحتت الشمس واكدت نفسي بأن العمر لم يقص حذرا ، وإن ملايين الضحايا المجهولين أخذت عهد الفرد قد رفعوا الإنسان إلى مرتبة سامية ! » (ص ١٥٠ و ١٥١) .

وعاد عثمان خليل بإيمانه سليما من السجن ليحاسب الثورين المرتدين الذين هربوا من الميدان فلقده . وبينما يتوقف عمل عمر الحزاي ومصطفى الميناوي قبل قيام الثورة ثم يزول كل اهتمام بالسياسة بعد قيامها ، لجؤا إلى نوع من المزلة السياسية والحمل . يعود عثمان خليل من السجن مؤمنا بأن الثورة مكسب هام إلا أن الكفاح مستمر في سبيل الانسانية وليس في سبيل الشخصي . « الإنسان إما أن يكون الإنسانية جمعا وإما أن يكون لا شيء » (ص ١٦٠) وعندما نعى مسئوليتنا حيال الملايين فأننا لا نجد معنى للبحث عن ذواتنا . (ص ١٦١) هو ثوري حقيقي مؤمن بالشعب وباستمرار الكفاح وبالعالم كطرف للمعرفة لا بالضياع والتصرف . بالعقل لا بالقلب . وكنتيجة لمضي في الكفاح من أجل مدبنة الفاضلة يعود إلى المطاردة والسجن مضحيا بكا . هناك شخصي .

في «ميرامار» أيضا نموذجان ثوريان ، سرحان البحيري ومنصور باهي .

سرحان البحيري « ثوري اشتراكي » (١٩) كما يقول . المستفيد الحقيقي من مكاسب الثورة أو كما وصفه منصور باهي بأنه « التفسير المادي للثورة » (ص ١٥٠) وفدى سابق ، تخلى عن وفديته كما انتسب إليها دون اقتناع . الاشتراكي الذي لم يعرف الاشتراكية الا عندما نادى بها السلطة . الحامد غير الأمين من هيئة التحرير إلى الاتحاد القومي إلى الاتحاد الاشتراكي عضو مجلس الإدارة المنتخب عن الموظفين ، وكيل حسابات إحدى الشركات المؤممة « الثوري في نظر الجميع » العامل الذي تزوره التطلمات الطبعية فتصميه عما عداها وتدفعه دفعا للخيانة . « خبرني بالله عن معنى الحياة بلا فيلا ولا سيارة وامرأة ؟ » (ص ٢٠٧) بلا بخيانة أهله فامتنع عن مدغم بعون من راتبه ثم ننى بخيانة الرأسمالية التي أخلصت له واحتوته في دارها وأمدته بمالها ، فخيانة زهرة التي غر بها . ثم الخيانة الكبرى ، خيانة المبادئ الاشتراكية ، خيانة الشركة التي يعمل بها والتي انتخب عضوا في مجلس إدارتها بتنظيم عملية سرقة دورية كل أسبوع ، لوري محمل بالقرل يباع في السوق السوداء . لم تلبث ان اكتشفت بسبب الخيانة أيضا ، خيانة أحمد الشكرام في الجريمة ومحاولة الاستئثار بالسرقة وحده سرحان البحيري نفى حقيقى وانتهازى كامل . رتب لثلاثة وراه كل شخص في البنسيون حتى المومس استعاد من مالها وسكنها . « باربي أريد أن أفيد واستفيد فما عسى أن أصبم ؟ » (ص ٢٢٢) أدركت بالفرصة أنني ممثل الثورة مع احتمال مشاركة منصور باهي في ذلك « (ص ٢٢٤) .

ومنصور باهي هو الوجه الثوري الآخر في ميرامار . مذبح شباب . هارب إلى الاسكندرية تحت ضغط أخ له ضابط بوليس . أجبره على الارتداد عن نشاطه اليساري السري . ويفكر في كتابة برنامج عن تاريخ الخيانة في مصر ! اكمل الخيانة السياسية بالخيانة الشخصية ، هرب في وقت المجنة ليغازل زوجة صديقه ورفيقه قال لها : « اني في رأى أصحابتا جاسوس ، وفي رأى نفسي خائن ولا ملجأ لي الا أنت » (ص ١٦٩) « انني جاسوس ، انني هربت في الوقت المناسب ثم تسلمت إلى بيت الصديق القديم ! » (ص ١٧١) « هناك شخص ينقص على صفوى » شخص خائن دينه « وخائن صديقه وأستاذه ! هل يتغير له الذنب انه يحب ! قدرت زهوة : حب الخائن تجس مثله ! » (ص ١٧٣) « اني ضعيف ،

مات لم!

شعر: فتحي سعيد

مات لم ينبس بعرف
مات لم ينطق بكلمه
مات مطوى الشفه
لم يقل حتى وصيه
لم يقبل وجنة الطفل ولا خد الصبيه
لم يقل حتى وداعا ..
يا وحيلى ..

• مات لم ينبس بعرف
لم يهت أي شيف
ليس طرازا لباب أو لدار
مهج الناس قراء كل ليل ونهار
لم يشر بالكف .. لم يهف إلى جرعة ماء
لم يقل عن دمية الموت ومجد الكبرياء
حينما أخفى الوجعه ..
عن عيون الرقباء ..

• مات لم ينبس بعرف
لم يبع بالسر ..
كيف الموت ؟
ما شكل المنون ؟
أي طاع يخترم
ذلك الرائد كتمام الألم
لم يصف لى ذلك الطائر حمار القبور
أي شيء ذلك القاسي الجسود
أي طاع جاثم فوق العيون ؟





ما لون القروب ؟
أرماندى كاحزانى عليك ؟
أخراي كاشواي اليك ؟
آه فلتتهد يدك
لحزين لم تمد فيه بقيه
لحزين ..
مرهق الأيام مطفون بسيف ..

يا عيوننا ساهرات
كترى النعنع غدا تبلى النعنع
يضمحل الحزن فى بشر الفلوع
ينطوى الذكر .. وتخبو الذكريات
يشقى المجرع والجرح يحف !

عاش كالطيف ومثل الطيف مات
مات لم ينبس بحرف
لم يحدث أى طيف ؟
عانق الوجه وضم القلطين
جالد اللحظة مكتوف اليدين ..
لم يقبل وجنة الطفل ولاخذ الصبيه
لم يقل حتى وداعا ..
يا وحيدى
كان لى أنسا ودلفنا وشعاعا
كان كترى .. كان عيى ..

لم يحدث بعدئذ ذى شعون
مثلما اعتاد .. إذا جاء الشتاء
وأماسى الصيف والليل الخريفى ...
وأشواق السه
كان لى دلفنا وأنسا وشعاعا
كان كترى ..
كان عيى
لم يقل حتى وداعا ..
يا وحيدى ..

مات لم ينبس بحرف
لم يحدث بكتر أو قليل
كيف ما بين عشيه
وضعاها ..
انشبت فيه المنيه
ظفرها الدامى .. فلم ينبس بحرف !
مثلما عاش صموتا وكتوما ..
دون خوف !

مات لم ينبس بحرف
عاف حتى للة النجوى وزهو الاكتشاف
يا حبيبى .. كيف كان الاختلاف ؟
أى بحر وضفاف ؟
أبصرت عيناك فى موج الطواف ..
لم تقل لى يا حبيب
ما ألقى أحسست .. ما كابدت

ايزيس



تغزو روما

بقلم: د. حسن عون

الكتابة العلمية والبحث المستفيض ، وذلك لا يتحمله بحث أو مقال في مجلة ، ومع ذلك فلا بد من لفظة سرية الى منشأ هذه الديانة :

كانت الديانة المصرية تجسيدا وتفسيرا للظواهر الكونية التي يتفهم العقل البشري امامها حائرا مذهولا ، ثم بعد ذلك رست أقدماء في ضمايرهم أصبحت مصائر الهام لكل ما أتوا به من عجائب واحتكروه من علم وفن وسأروا عليه من مبادئ سياسية وقوانين اقتصادية .

كان المصريون قديما يتصورون ان هذه الظواهر الكونية المعجبة ترد في الاصل الى اله واحد هو المسيطر على كل شيء ، ثم نشأ عنه رب الارض ورب السماء متمثلين في - جب وتوت - اللذين كانا شيئا واحدا بينهما - شو - رب الهواء فأصبعا الهين من ذكر وانثى تولد منهما آلهة اربعة : ايزيس ، اوزيريس ، ست ، نفتيس .

ولكن يبدو ان مصدر الحسيرة عند الاغريق واللاتينيين ومبعث الدهشة هو انهم انخدوا بمظاهرها وسلطوا عليها أضواء تفكيرهم دون ان يعنوا الى اعماقها ويستنبطوا جوهرها ويربطوا بين هذه الظواهر وجنودها المتخفية العميقة . نظرنا الى اللون ولم يدركوا العبد وانصروا السطح ولم يغوصوا الى الاعماق ، فخدعهم المظهر عن المخبر وجاءت احكامهم على هذه الديانة سطحية فجة ساذجة فكانوا هم مصدر الدهشة والعجب والحيرة . كيف غاب عنهم ذلك وهم اساتذة العلم والعن والادب والفلسفة ؟ كانوا يرون الميرة في الموامة بين حضارة المصريين وعقليتهم من ناحية وبين ديانتهم بمظاهرها البسيطة الشعبية عن

ديانة شعب من الشعوب مرآة تنمكس عليها حضارته ماديا وروحيا ، كما تنمكس عليها فلسفته ومنهجه في الحياة . والديانة المصرية القديمة مستودع لاسرار لا يزال كثير منها محجبا لم يكتشف او مبهما لم يتضح حتى الآن . ولقد صدق الحظيب الروماني سيبلون حين اعلم في بعد دراسته الطويلة لحضارة المصريين ودانائهم انه لا يستطيع ان يوائم بين المصريين وما نبهوا فيه من علم وفلسفة وما عرفوا به من حضارة عريقة وما تركوه من مخلفات جليلة وآثار خالدة وبين ديانتهم التي تؤله النبات والطيور والحيوان ، اعلان يكشف عن الحيرة برين مدى الذهول الفكري امام هذه المناقصات ، وكذلك وقف المثقفون قديما - اغريقيون ورومانيون - من الديانة المصرية القديمة ، فبينما هم يملنون عجزهم عن اللحاق بالمصريين في ميدان المعرفة الانسانية والقيمية والكونية اذا بك تراهم في حيرة من امر هذه الديانة التي لا تتناسب مع تماسك الحضارة وجلالها ومجدها فلا يجدون متنفسا لتصورهم عن فهدا سوى الازدراء بها والسخرية منها ، وما ذاك الا اذراء العاجز وسخرية المقلوب .

وليس من قصدنا في هذا العرض السريع ان نتحدث عن اصل الديانة المصرية ونشأتها وان نحلل ابعادها ومظاهرها وان نصور مدى تغلغلها في نفوس اصحابها وتحكمها في سلوكهم ومبلغ ايمانهم بما تفرضه عليهم من فكرة البعث والخلود ، نقول ليس من قصدنا ان نخوض في شيء من هذا ، فهناك من هم اقدر منا عليه بحكم دراساتهم وتخصصهم فيه ، وهناك قرص أخرى لن يريته

ناحية أخرى ولكنهم أصبحوا هم في تصور الدارسين المتعمقين موضع الحسرة في اللوعة بين تفكيرهم وتصورهم لهذه الديانة التي حينما تقارن بشيها من الديانات القديمة يكون لها قصب السبق بالنسبة للتماسك والصلابة وعمق الابعاد والافوار !!!

ديانة تنشأ في هذه العصور السحيقة على غير مثال سابق لها - فيما تعلم على الاقل - وتكاد تبشر بفكرة التوحيد ثم تتناول الحياة الانسانية من جميع جوانبها فتفكر فيها وتحاول اصلاحها في الاطار الفردي والجماعي على السواء ، وتنتهي بان تفرض على الناس فكرة البعث والخلود ، تلك الفكرة التي تربط الانسان بمستقبله البعيد وتجعله حذرا يقفا في كل امر من اموره وامام كل عمل يؤديه لانه يؤمل ولانه ينتظر الجراء .

نترك اذن الديانة المصرية القديمة في مهدها وننتبه في سريها نحو الغرب لنرى كيف وصلت وكيف استقبلت من الاغريق وبصفة خاصة من الرومانيين ومدى تأثيرها على هؤلاء وأولئك .

يرى فريق من الناس ان الديانة المصرية انتقلت من مهدها الى اليونان اولا على يد بعض التجار من المصريين او الاغريق او هما معا وان اول مظهر لها كان تمثالا لايونيس حمل الى ميناء بيرييه حيث اقيم له معبد صغير وتردد الناس على هذا المعبد فشيئا فشيئا يقيمون شمامسة هذه الديانة ويحاولون التعريف على اسرارها التي كانت صور خفية من التعاليم والاساطير .

واما تصبب الاغريق لقوميتهم وما يتصل بذلك من فكرة الديانة والجنس التي فرضت عليهم الاعتقاد بانهم السادة وغيرهم من الشعوب بعيد ، نقول امام هذه النزعة القومية لم تستقبل ديانة ايزيس في اليونان استقبالا حسنا فحوربت من الحكام ومن الطبقة الارستقراطية ومن عدد كبير من الخلقين بحجة انها تنافس ديانة آباؤهم واجدادهم ، وربما تقضى عليها وعلى آثارها الادبية والفنية في المستقبل البعيد ، والترات الادبي والفني المستوحى من ديانته والمصالح لتضايها ، كان بعيد الاعماق عظيم الاثر جليل الشأن .

اما الطبقات الشعبية والاجانب فقد احسنوا استقبالها ولم يترددوا في اعتناقها لانهم كانوا يرون فيها وفي تعاليمها نوعا من الانصاف والانقاذ انصاف لهم وسط ذلك النظام الطبقي العنيد ، وانقاذ لهم من تلك الحياة المليئة بالبؤس والشقاء .

ولم يعرف ان ديانة ايزيس تجاوزت حدود بيرييه فقتعت بذلك حيث يكثر الاجانب والعاملون شأن المواني في كل زمان ومكان .. ومن اليونان انتقلت الى روما حيث يقسم

الصراع بينها وبين الديانة الرومانية ، وبالتالي بين اتباعها من ناحية وبين الرومانيين انفسهم من ناحية اخرى ، ومن الانصاف ان نعترف ان قسوة الرومانيين في مواجهة الديانة المصرية كانت اشد واعنف والى فلم يترك الحكام والارستقراطيون اى نوع من الاضطهاد الا مازسوه ولا اى لون من العذيب الا استخدموه : كسروا تماثيل الالهة ، وحرموا اماكن العبادة ، ونفوا وشردوا رجال الدين من اتباع هذه الديانة بعد ان حرموا عليهم الظهور في المجتمع الروماني في الطقوس الدينية وبملابسهم الخاصة وشاراتهم المميزة .

ومع هذا كله لم يفت ذلك في عسده هؤلاء المتدينين ولم يصرفهم عن العقيدة التي آمنوا بها واخلصوا لها ووقفوا انفسهم عليها وتقاوا من اجلها ، بل زادهم ذلك تمسكا بها واعتصاما بحبلها واستصغارا لما يلقونه في سبيلها وسعوا بانفسهم وعقيدتهم عن هذه التوافه وذلك الصغار وكانهم كانوا يرون في صنيح اولئك الحكام لذة ومغنة لا يشعر بها غير من آمن ببداها واخلص لعقيدته ، وامتزج بها فكريا وروحيا وغدا في سفلته وتصرفاته ملتزما لها ومسترشدا بها .

ذكرنا فيما مضى ان الرومانيين نظروا الى الديانة المصرية نظرة سطحية دون ان يستشفوا حقيقتها او يستطلعوا امورها واسرارها ، وذكرنا كذلك ان الديانة بصرف النظر عن مظاهرها الطوطمية تحتوي على اصول روحية ومبادئ اخلاقية وتعاليم فلسفية تستطیع بها ان تقدم حلاولا لكل المشاكل الدنيوية والاخرية ، وذكرنا اخيرا ان تفصيل ذلك لا يستطيع ان ينهض به هذا البحث السريع .

وننظر الان فيما ياتي : -

١ - كيف وصلت هذه الديانة الى روما ؟ هل وصلت عن صر مباشرة ام عن طريق الاغريق ؟ هناك روايات كثيرة واقوال متعددة ، ولكل سند ومصدر ومؤيدوه ، ولا يفي هذا البحث الدخول في تفصيل ذلك ، ولكن يبدو انها جاءت عن طريق الاغريق وبعد ان وحد بطليموس سوتير بين الديانة المصرية والديانة اليونانية لكي يطبق على ملكه ويحكم في سلام على كل من المصريين واليونانيين في مصر ، وكانت عملية التوحيد هذه في اواخر القرن الرابع قبل الميلاد بعد ان استسلم بطليموس سوتير واحدا من كبار رجال الدين المصريين اسمه - مانيثون - وآخر من اليونانيين اسمه - تموثيه - ووكلا اليهما مهمة التوحيد فانتهيا من ذلك بايجاد ثالث من الالهة يجمع بين اكر الهة المصريين ، هي ايزيس ، سيرابيس ، هارپوكرات .

اما ايزيس قصصية ، واما سيرابيس فيوناني

حل مجلس أوزيريس المصري ، وإماما بركرا :
فكان يشبل الطقل حوروس بن ايزيس
وأوزيريس *

وفي هذه الالهة الثلاثة كانت تتجلى الهة
اليونانيين العظام : ديونيزوس ، ديميتر ،
ابوللون *

وقد اضيف الى هذا الثالوث المقدس الهان
صغيران يقرآن بعض المهام لدى الالهة العظام ،
وكانت وظيفتهما تشبه وظيفة الوزير ، هما
انوبيس من جانب المصريين وهيرميس من جانب
اليونانيين وكانت وظيفتهما منحصرة في قيادة
الارواح الى كل من ايزيس وديميتر *

كان انوبيس يصور في شكل جسم انسان
ورأس ذئب ، ولكن الرومانيين امانا منهم في
السخرية اتخذوا من هذه الصورة مدلولاً آخر
فاطلقوا عليه « الاله الكلب » *

ربما يبدو في ذلك شيء من الاستطراء ، ولكننا
اضطررنا اليه لنبين ان الديانة المصرية حينما
انتقلت الى روما بصورة متكاملة من حيث الالهة
والطقوس والشعائر كانت تمثل عملية التوحيد
التي قام بها بطليموس سوتير *

على ان ذلك لا يمنع ان تكون ديانة ايريس
كعقيدة وفكرة ومبدأ قد وصلت الى الرومانيين عن
طريق الاغريق منذ أزمنة التسلط بكن من ازم
التفكير في عملية التوحيد ، فترى ان هذه الديانة
المصرية بصورتها البسيطة الاولى لم تستطع ان
تتغلب على اعماق المجتمع الروماني ، وبالتالي لم
يكن لها ادنى تأثير على الديانة الرومانية القديمة
ولا على الرومانيين أنفسهم ، بل ظلت كشيء ثانوي
على هامش المجتمع وعقيدته لا تمثل منافسة ولا
خطراً على ديانة روما الوثنية *

انما تبدأ هذه المنافسة وذلك الخطر ويكون من
ورائهما التطفل العميق والاثر البعيد للديانة
المصرية بعد ان تصل بصورتها المتكاملة وطقوسها
وشعائرها الخاصة ، ويمكن تحديد فترة وصول
الديانة المصرية متكاملة وبصورة علنية الى روما
بين سنة ٢٠٤ وسنة ١٠٠ قبل الميلاد حيث اخذت
روما تفكر جدياً في مد سلطانها السياسي الى
شمال افريقيا وغرب آسيا على حساب
الامبراطوريات اليونانية في هذه الجهات *

في هذه الفترة اغضى مجلس الشيوخ في روما
عينه عن الديانة المصرية متشكلة في أربعة آلهة -
ايزيس ، وأوزيريس ، سيرابيس ، أنوبيس -
منعزلين في الوصل الى قلب روما ، حيث رصد
المؤرخون أكثر من عشر سفارات أو بعثات متبادلة

بين مجلس الشيوخ في روما والبطركية في
الاسكندرية (١) *

سجلت إذن ديانة المصريين نجاحاً في روما لم
تحتظ بمثله في اليونان ، إذ لم يسمح لها بحكام
أثينا بأن تتجاوز مياه بيريه ورحلوا عليها الفحول
الى أثينا بصفة خاصة بل انهم شرعوا قانوناً
يقضي باعدام من يدخل هذه الديانة أو يمارسها
في أثينا (٢) ، وفوق هذا الموقف الرسمي من
اليونانيين فقد هب شعراؤهم الساجرون
(الكوميكيون) يتهجمون على هذه الديانة ويهزأون
منها كمقدمة تؤله الحيوانات *

لم يكن دخول الديانة المصرية في قلب روما
وتحت استغلال الاطباع السياسية كافياً لان
يعيش بين الرومانيين في هدوء وسلام ، بل
تعرضت الى ألوان من الهزات العنيفة ولكنها
تحملتها في صبر وصمدت لها في عناد حتى تم
لها ان تتصغر فتأخذ لها مكاناً في نفوس الرومانيين
لا يكاد يقل عن مكان الديانة الرومانية نفسها *

وفضلاً عن ذلك فلم يقف ذيوها ونفوذها عند
حدود العاصمة الرومانية ، وانما امتد ذلك الى
المدن الصغيرة والقرى في شبه الجزيرة الإيطالية ،
ولم تجد هذه الديانة المصرية صعوبة بعد ذلك في
ان تمتد وتنتشر في البلاد الخاضعة لسلطان روما
كبلاد الغال (فرنسا) وبرماتيا (لمانيا) وبلاد
السلتيك (سويسرا) وآسيا ، يضاف الى
ذلك الحزم الرومانية في البحر الابيض المتوسط
وربما شمال أفريقيا ، واستمرت هذه الديانة
تحتل الاتباع وتستوى الناس بما يكتنفها من
أسرار وما تحوى عليه من مبادئ تقدم حلولاً
كثيراً من مشاكل الحياة الدنيا والآخرة ، تقول
استمرت هذه الديانة بهيئته الصورة حتى بعد
مجيء المسيحية ، حيث بدأ الصراع بين هذا
الدين السماوي الجديد والديانات الوثنية القديمة
لم تستسلم الديانة المصرية بسهولة ولم تدن
أمام المسيحية ، بل بقيت في الميدان تبذل الد
خصوم المسيحية وآخر من يرفع راية التمرد
والخصيان في وجهها ومن ورائها من قسيسين
ورهبان *

ويمكن ان تصور لما إذا اجتذبت ديانة مصر
الطبقات الشعبية ومن يكافحون بالجهد والسرقة في
مجتمع تميزه الطبقة والعنصرية وبغضه الثراء ،
من الطبقة الكادحة في حاجة الى الامل ، وحين
تنقطع اسبابه في الماديات تتلمسه في الروحانيات

(١) Georges Lafaye, Histoire du Culte des divinités
d'alexandrie : Chap. 2 - 3 P. 39 Paris, 1883 ,
Trite - Live : liv. 27 - 4 ; liv. 31 , 2 . liv. 31 , 9 ;
liv. 44 , 39 liv. 49 , 13
(٢) Georges Lafaye : Chap. 1 . Page 13 .

أوامر مجلس الشيوخ التي كانت تريد التحيلولة بينهم وبين ممارسه ما يعتقدون ، فحملوا تماثيل له المحطمة وطفوا بشوارع روما يعلنون والمصيان (٣) ، ويبدو أن الثورة انتشرت وان مجلس الشيوخ لم يعن في المضي الى أخسر الشوط .

وفي أوائل سنة ٥٨ ق.م صمم القصران ، يبرور وحابينيوس ، على أن يبقوا بصراحة وبصمود نهاية لهذه الديانة التي أخذت تتعلم في الاوساط الرومانية وتكتسح غيرها من الديانات وبصعة خاصة الديانة الرومانية ، عطلوا تماثيل الآلهة المصرية من جديد بعد أن أعادتها الثورة الى أماكنها وهدموا ما في المعابد من معالم دينية ولم يبقوا الا على جدران هذه المعابد ، صفيها وكبيرها ، وحرروا على الآلهة المصرية الاربعة (ابريس ، سيرابيس ، هارپوكرات ، وانوبيس) أن تدخل في الكايتول ، الحرم المقدس للآلهة الرومانية(٤) . وفي سنة ٥٤ ق.م أصدر مجلس الشيوخ قرارا يهزم جدران معابد الديانة المصرية في روما وإزالة كل اثر من آثار هذه الديانة ، ولكنه لم يتفعل حتى سنة ٥٠ ق.م حيث جاء القنصل باولوس (٥) ، وقد اشتد به الغيظ مما رآه من نجاح ساحق وتغلغل عميق في نفوس الطوائف المنسية لديانة المصرية فصمم على أن يقضي طوائفها على آثار هذه الديانة ، ولما يتم ذلك في تقديره الإزالة المباد والمطعم تماثيل الآلهة ، وبعث عن عمال يغفون ذلك فلم يجد عاملا واحدا يسمح قوله وينفذ امره ، لأن إيمان هذه الطبقة بتلك الديانة كان يستحوذ على كل شيء فيهم ، ولكن القنصل لم تنثن عزيمته ولم يتزحزح عن موقفه فأمسك بنفسه فأسأ او آلة تشبهه وأخذ يحطم أبواب المعابد بيده .

بقيت الديانة المصرية من حيث نفوذها وعراها مع الحكام في شبه مد وحرز حتى جاء قيصر الى الحكم وأخذ يخطب ود مصر وملكتها كليوباترة وانعكس ذلك على الديانة المصرية فسمح لها بإقامة بيوت للعبادة ولاتباعها بممارسة شعائهم وطقوسهم الدينية .. وانعكس الموقف الى حد ما في أيام أغسطس حيث كان في حيرة من الامر ، مدحكم اطماعه السياسية في مصر كان يرى محاملة المصريين ومداعبة الهتهم وبحكم قوميته وحاجته الى مساندة الارستوقراطية الرومانية كان يرى التمسك بالديانات القومية والدفاع عنها بكل ما يملكه من وسائل ضد هذا الغزو الرهيب من

شريطة ان تقدم حلولاً لمشاكلهم ومتنفساً لنفوسهم ومستروحا لموهمهم ، ولم يكن ذلك متوفرا في ديانة روما الساذجة السطحية في مظهرها وفي تاليها ، ان ساء لنا القول بأنها كانت تحتوى على تعاليم - وعلى عكس ذلك كانت ديانة ايزيس التي ننظم الواما من التهذيب الخفى والاصلاح الاجتماعى والامل في حياة ابدية آتية . ان اهم مظاهر انتصار الديانة المصرية في اجتماع الروماني : -

أولا - لاعتراف بها رسميا مما جعلها تمارس على قدم المساواة مع الديانة الرومانية .

ثانيا - اعتناق عدد من افراد الأسر الرومانية الكريمة ومن الكتاب والباطرة لهذه الديانة ، بالإضافة الى طوائف لا تكاد تحصى من الطبقات الشعبية .

ثالث - لم يقتصر وجود تماثيل الهة هذه الديانة على أماكن العبادة في روما وخارجها بل أخذ عدد من الرومانيين الارستقراطيين يحملون من بيوتهم الخاصة مكانا لإقامة هذه التماثيل تقديسا لها او تبركا بها .

ولنسمع الآن في شيء من التعديد والايحار ظروف تقلبات الديانة المصرية لدى الرومانيين وما واجهته من صعوبات وبالله من خطوات . وهنا نجد أنفسنا - رغبة في الإلمام بأهم جوانب الموضوع وفى توصيح ابرز ملامحه - مدهرجة الى الحديث عن ذلك على المستوى اللغوى ثم على المستوى الثقافى .

كان أول اعتراف رسمى للديانة المصرية لدى الرومانيين في سنة ٨٠ قبل الميلاد وفي فترة حكم - سيل - في هذه الفترة اعترفت الدولة بهذه الديانة وسمحت لها بالدخول الى روما ولاتباعها بعبادة مازسة شعائهم الدينية فأنشئ في العاصمة أماكن لعبادة اوزيريس وأقيمت فيها الشعائر الدينية على نمط ما كان يجرى في مصر وتردد منتفق هذه الديانة على تلك المعابد دون خجل ولا تهيب . علانجم هذه الديانة وكسثر المؤمنون بها وكادت تنعم المعارضة لها من جانب الارستقراطيين الرومانيين ذوى النزعة القومية الحادة والتعصب الجنسى الصارم حتى استطاعت آلهة الديانة المصرية ان تدخل الحرم المقدس لآلهة الروم وتأخذ لنفسها مكانا بجانب جوبيتر - أمام ما أحرزته الديانة المصرية من نصر وما ظفرت به من شهرة وذوبوع على حساب الديانة الرومانية لم يستطع مجلس الشيوخ ان يحتفل ذلك فاصدر أمرا بتحطيم تماثيل الآلهة المصرية وبالقسوة في معاملة أتباع هذه الديانة ، غير ان ذلك لم يتفعل بسهولة فقامت ثورة من هؤلاء الاتباع مؤيدون بعدد غير من الطبقات الشعبية تعان التمرد على

(٣) - لاني : فصل ٣ رقم ١ ص ٤٥

(٤) انظر كلامه

Tertulien , Apolog , 6 . et Arnobe , 11 . 73

Valère Maxime , 1 - III 3

(٥) انظر

الديانات الاجنبية المتمثل خطرهما في الديانة المصرية .

ومن اجل ذلك لجأ أغسطس الى سياسة المروافة : يصدر الاوامر لازالة آثار ديانة ايزيس وأوزيريس ولكنسه لا يلج ولا يتحس لتدميرها فتبقى القرارات والاوامر حبرا على ورق ، فينبينا نجده في روما بين القوانين الجائرة ضد الالهة المصرية ورجال الدين المصريين واتباعهم اذا بنا نراه في مصر يتودد الى الكهنة ويجاملهم ولا يبدي لهم اية معارضة بالرغم من تحفظه الشديد وظهوره بمظهر الروماني الاصيل العظيم .

ونتيجة لهذا الموقف المتردد نجد - اجريبا - انتهاء زيارة أغسطس للشرق يقسو على الديانة المصرية ويضيق الخناق على اتباعها ، ولكننا من ناحية اخرى نجد فاليريوس ميسالا ، القائد الحربي الذي كان يلعب دور وزير الثقافة في العصر الحديث ، ويحتضن الكتاب والشعراء اللاتينيين ليسخر ملكاتهم ويوجه اتباعهم لملوكة الافكار السياسية وخدمة مصالح الدولة والمجتمع الروماني ، تقول ، ان ميسالا ، على العكس من صنيع اجريبا ، اظهر تسامحا مثاليا نحو الديانة المصرية بل انه اعتنقها وعمل بسلامتها واخضر من مصر تشالا للاله اوزيريس ووسم في بيته صنما الى جنب مع الهة ابائهم واجدادهم . شئ لم نره من قبل مع واحد من رجال الحكم ومن الطبقة الارستقراطية في روما ، ولكننا سرى اكثر منه فيما بعد .

وبعد عصر أغسطس يمكن - بعد رصد مواقف خلفائه - ان نلاحظ بوجه عام انه بقدر ما كان تسامح الدولة للديانة المصرية يزداد واحترام مبادئها وتماليها يقوى وعدد ممتنقيها والمخلصين لها يكثر كانت قسوة الحكام تخف واضطهادهم لعبادها يتضاءل شيئا فشيئا حتى اختفت آثاره تماما من قائمة التقاليد المألوفة في المجتمع الروماني .

ولعل اشد المتعصبين للديانة الرومانية والساخطين على الديانة المصرية بعد عصر أغسطس هو الامبراطور تيبير - فقد ازعجه ازدياد عدد الاجانب في روما ، كما ازعجه انتشار التعاليم الدينية الغريبة وما تسبب عنها من عادات وتقاليد بين الرومانيين انفسهم فلم يجد بدا من ان يجعل على ذلك كله حملة شعواء لا تعرف الهوادة ولا التردد : حرم - بين ما حرم من الديانات الشرقية - الديانة المصرية وامر اتباعها بحرق كل اثر لها والامتناع عن ممارسة طقوسها ، ولم يتردد

في اصدار حكمه على رجال هذه الديانة بمصادرة روما نهائيا (٦) .

والفصل الطويل الذي كتبه المؤرخ اللاتيني - تاسيت - في حوارياته بين مدى قسوة تيبير ضد ايزيس وديانتها واتباعها ، ولقد بلغت هذه القسوة ذروتها في خلال سنتي ١٨ ، ١٩ بعد الميلاد حيث اعدم الكثير من رجال الدين صلبا ، ونعى الشبان الى الجهات النائية المربوطة بالامراض واحرقت الملابس الدينية المستخدمة في الطقوس والحفلات والاعياد الدينية ، والقى بتماثيل الالهة المصرية في نهر - التير -

وبعد هذه الفترة العصبية والاحداث الدرامية المروعة تجي اوقات تعرف فيها الديانة المصرية كثيرا بالهدوء والاستقرار ، كما يعرف رجالها واتباعهم كثيرا من الأمن والسلام .

ولا يقتصر موقف الحكام والباطرة - بعد تيبير - على التسامح وترك الحرية لرجال الدين ومن يتبعهم من الرومانيين والاجانب فحسب والما تتجاوز ذلك الى الاعتراف الرسمي بهذه الديانة والى المساهمة المجادة والفعلية في بناء بيوت العبادة واعتناقها بانفسهم لتكون ديناً لهم ولاسرحهم ، بل اكثر من ذلك نجد بعضهم يتخرط في سلك رجال الدين فيتشبه ويتحلى ما يتحلىون من واجبات وطقوس وازياءهم ويشارك في حضور الحفلات والطقوس والاعياد .

والامبراطور - كاليجولا - مثلا يستدعى عباد ايزيس في جديده الى روما ويحتفي بمقدمهم ويساعدهم ادبيا وماديا في اصلاح ما فسده تيبير (٧) .

الامبراطور - كلود - يتابع السرى طريق التسامح الذي اختطه - كاليجولا - فاستمر في بناء المعابد المهدمة وعلمة التشييد لمعابد اخرى تكلف الدولة اموالا كثيرة .

الامبراطور - نيرون - طاغية روما - يعترف رسميا بالديانة المصرية وينشئ معابد خاصة لكل من ايزيس وسيرايس ، اهمها المعبد الذي اقامه في أضخم ميدان في روما ، ميدان - شان دى مارس - ، وقد عرف هذا المعبد باسم - ايزيوم -

وفوق ذلك فقد سمح باقامة الاعياد المصرية علنا في احياء روما وامر بان تسجل تواريخ هذه الاعياد رسميا في التقويم الروماني الذي كان خاصا بالاعياد الرومانية فقط . (٨)

والامبراطور - اوتون - يمسح في طريق

(6) Tacite , Annales II, 85 : Suetone : Tèbère : - Chap . XXXVI : G . Lafaye : III - 2 Page 53 - 56 .

(7) Suetone : Caus Caligola : 57

(8) Lucanus : Liv . XIII . Vers 831 - liv . I X . Vers 158

التسامح الى آخر الشوط ، فينخرط في سلك رجال الدين المصريين ، ويشارك بنفسه في حفلاتهم واعيادهم واقامة الطقوس الدينية الايزيسية اثنائه مرتديا ثوب الكتان الابيض ومختفيا مع القديسين شوارع روما بهذا لزي الغريب .
الامبراطور - فسبازيان - لا يعيد عن نفس المنهج من التسامح والاعتراف الرسمي والمساهمة في شعائر الديانة المصرية ، ويريد على ذلك فيزعم انه اختير من الاله ميرابيس ليكون خليفته على الارض ينشر العدل ويحقق المعجزات .
ويروي المؤرخان اللاتينيان - تاسيت - وسويتون - ان فسبازيان رد البصر الى اعصى وأبرا مشلولا ، ولكنهما يختلفان بالنسبة للعضو المشلول ، حيث يذهب - تاسيت - الى انه اليد ، ويذهب - سويتون - الى انه الرجل (٩) .

الامبراطور - كومود - ينفخس كلية في تبهيته للديانة المصرية فيتجرد عن كل مظاهر الابهة القيصرية وينبجأ لجلال الامبراطورية ويتناسى امجاد القومية الرومانية القائمة على عظمة الجنس وتعاليه على غيره من سائر الاجناس وعلى التمسك بالتقاليد الرومانية الخالصة وبتراث الآباء والاجداد نقول ، يتجرد - كومود - من ذلك كله ولا يجد عضاضة ولا يشعر بهرج حين يخرق شوارع روما في زمرة رجال الدين المصريين ، انفسه الانجسالي والطواف بالمدينة حاملين معالم الديانة المصرية وقد حلق راسه وليس ثوب الكتان واسك ليلا مثالا لانوبيس يستحث به الايزيسيين ، فيصربهم على رومهم بعم التمثال لكي يزادوا في حاسهم ويشددوا في شرب صنوبرهم بشم الصنوبر حتى تنزف دما . منظر غير مالوف وغريب ما فيه ان يصدر عن جلالة الامبراطور وبين الرومانيين وفي ميادين العاصمة الرومانية .

من المؤكد ان ديانة ايزيس ايام - كومود - وصلت الى الذروة من حيث الاقتناع بها والتدين بمبادئها واحترام تعاليمها والالتزام بممارستها . ومن حيث تفلغلها في البيوتات والاسر الرومانية ، ومن حيث قوة النفوذ وسعة الانتشار وعمق التأثير .

يقرر كثير من الكتاب الغربيين ان الديانة المصرية في عهد الاباطرة قد استطاعت عرو ايطاليا وبلاد الغال وجرمانيا وسويسرا والتمسا والجر وانجلترا وغير ذلك من الاجزاء المقترامية في الامبراطورية الرومانية الواسعة .

ويستنتج من هذا ان الديانة المصرية قد امتد نفوذها بقدر ما امتد نفوذ السياسة الرومانية . وأشهر من أفصح عن هذا الامتداد من هؤلاء

الكتاب جورج لافاي ، والشاعر اللاتيني - لوكانوس - الذي يقرر في شيء من المرات ان هذه الديانة المصرية قد نجحت في أن تصد نفوذها وتأثيرها في جميع اجزاء الامبراطورية الرومانية ، وكان ذلك طبعاً على حساب الديانة الرومانية (١٠) هذا ما حظيت به ديانة ايزيس وأحرزته من تقدم وانتصار على المستوى الرسمي ، وأما على المستوى الثقافي فنلاحظ ان الشعراء والكتاب اللاتينيين في موقفهم من الديانة المصرية وتعالييمها يندرجون في طوائف ثلاث : -

الطائفة الاولى تقف منها موقف الاشتراز والسخرية والتقد والمعارضة ، وذلك - في أغلب الاحيان - لاسباب شخصية او قومية كمنافستها للديانة الرومانية ، او لما تحمله معها من الدعاية لمصر ، مملكة كليوباترة ، المنافس العنيد للسياسة الرومانية والتوسع الروماني في حوض البحر الابيض ، او لما تنطوي عليه من مظاهر فجة كتاليه الحيوانات البرية والبحرية والنباتات والطيور او لأنها كانت تحرم الشعراء من التمتع بالفانيات الحساب . اللاني كن يقضين أغلب أوقاتهم في مصائد ايزيس يعرغن للعبادة ويقفن الشعائر والطقوس الدينية تاركانت أصحابهن في حالة من الضيق والتبرم والملل والانتظار .

من امثلة هذه الطائفة فيرجيل ، اوفيد ، هوراسي ، يروبيال ، تيت ليف .

الطائفة الثانية تقف منها موقف التسامح والترحيب والاقبضاع ، فتشيد بها وتعالييمها وآلهتها وترى فيها تجسيدا لبعض الامور المعنوية والروحية ، وهداية لفهم كثير من المعضلات وراحة مما يؤرق النفس البشرية وتسورة على النظام الطبقي البغيض ودعوة الى العدل والمساواة .

ومن أجل ذلك تغنى بسآئرها بعض افرادها وآمن بها وأخلص لها البعض الآخر ، ووجد من بينهم من حرص على الاحتفاظ بتماثيل آلهتها في بيوتهم الخاصة يقضون اليها ويتركون بها ويستخبرونها فيما يقيمون عليه من اعمال . وعلى رأس هذه الطائفة يجيء تيبول وأبوليه .

أما الطائفة الثالثة فقد وقفت منها موقف الموضوعية او الحيطة والتردد ، فحينما تأخذ افرادها العزة بالقومية ويستحوذ عليهم الشعور بالعظمة والمجد لدى الرومانيين نجدهم يتجهجون على هذه الديانة وعلى آلهتها وأتباعها . ولا يقيمون وزنا لقدساتها ولا لمبادئها فيمتنعون في ازديادها وفي السخرية منها وفي الاعلان عن ان مبادئها تستغل في اختلاط الجنس المشبوه وفي اللقائات المريسة ويستعدون أولى الامر حتى لا يتلفي

الانحلال الحلقى بين الشباب والتدهور المادي والمعنوي للمجتمع الروماني العظيم .

ولسكنهم حينما يتجردون من ثوب اعنصرية الصيق ومن آثار العاطفة المحدودة ويصرفون النظر عن المظاهر السطحية لهذه الديانة ويحتكمون الى منطق العقل بعد أن يقارنوها بديانة آباؤهم وأجدادهم ، تقول ، انهم حينما يفكرون بعقلهم وعلى هذه الصورة لا يجدون مناسبا من الاعتراف صراحة بأن ديانة مصر تنفع الفرد وتصلح المجتمع وتعالج الكثير من المشكلات الاجتماعية وتعصم عن الكثير من أسرار الحياة الآخرة ، كما يعترفون صراحة كذلك بأن الديانة السرومانية لا تهني شيئا من ذلك ، وهي على أحسن الفروض لا تضر ولا تنفع . وأشهر أفراد هذه الطائفة سيسرون وتامبيت .

لدينا كثير من النصوص اللاتينية - شعرا ونثرا - تفيض بهذه المعاني وتلك الأفكار وتمد بالمعرفة من يريدون الوقوف على حقيقة الديانة المصرية وتعاليمها وطقوسها ، ولا نعتقد ان مثل هذا يتوفر في نصوص أية لغة أخرى ، بل نحاذر نقول ان بعض هذه المعارف لا يوجد في آثار ومجلفات مصر القديمة نفسها ، ومن هنا تنضج الحاجة الشديدة الماسة بالسبب لأدب الدين يهتمون بشئون مصر القديمة ليرجعوا الى ما كتبه اللاتينيون عن مصر ومعالها حتى لا كثير المحققون منها والناسخون عليها ، واستندة المراجعين القديمة عندنا مستولون عن ذلك مسئولية مباشرة شريطة أن تشد الجوامع من أزهرهم وتقدم بالوسائل التي تمكنهم من تحمل هذه المسـ . والارتفاع الى مستواها .

والآن ، ما أهم مظاهر طقوس الديانة المصرية كما صورها الادب اللاتيني ؟

كانت تبني بيوت العبادة بصورة تشبه كثيرا هندسة المعابد المصرية القديمة ولكن في تواضع وبساطة ، بعضها تسيح يصلح لاستقبال الجماهير ولإقامة التجمعات العامة والحفلات الدينية ، والبعض الآخر صغير يستعمل عادة لأدب الطقوس السريعة أو الفردية الخاصة بعيدا عن الصخب الشعبي والضوضاء الجماهيرية ، وقد ألف بعض الحكام أو أفراد الطبقة الارستقراطية المعنفين للديانة المصرية أن يقيموا معابد صغيرة من هذا النوع في - فيلاتهم - أو حدائقهم الخاصة حتى لا تختلط أسرهم بالجماهير في المعابد العامة .

يحتوي المعبد الكبير على مذبح تقدم اليه الهدايا والقرابين ، كما يحتوي على خلوات للاعتكاف والرهينة والصلاة ، وقد حدث مرة في عام بعض الاباطرة في روما بالاعتكاف في هذه الخلوات أياما وليالي متوالية ، ثم ان الشاعر اللاتيني -

بروبيرس - يقول في إحدى قصائده الغزلية ان حبيبته - سانتى - قد غابت عنه عشر ليال معتكفة في معبد - ايزيس - (١١)

ويعطينا الشاعر - نيبول - صورة أكثر تفصيلا عن لون الشعائر داخل المعبد حين يوجه حديثه الى ايزيس ويعبدها - ان هو شفى من مرضه - أن يترك حبيبته - ديليا - جالسة في معبدها أمام بابها المقدس مرتدية ثوب الكتان وتاركة شعرها منثورا على اكتافها وهي تترنم بأناشيد الآلهة العظيمة مرتين في كل يوم (١٢) وكانت المعابد تزين بعدد من تماثيل الآلهة وبالوان من الزينة والزخرف ومن الاشياء والرسوم والتحف الفنية . وقد ساهم بعض الاباطرة في ذلك بالكثير من التحف الفنية لاثراء المعابد وللتقرب الى الآلهة .

لقد أمكن ملاحظة نوعين من الشعائر الدينية ، تنوع يختلط فيه العباد من الرجال والنساء ، وآخر يقتصر على النساء .

كان القديسون يلبسون ثيابا من الكتان ويحلقون رؤوسهم مما يجعلهم متميزين عن غيرهم من رجال الدين في الديانات الأخرى . وتمتثل الشعائر الدينية في ألوان متعددة من التوسلات والتبيلات والندوات والاناشيد وتقديم القرابين . ولم يكن من استشكل أن يلجأ رجال الدين الى طلب الإيجال والمونة داخل المعبد وخارجه للوقاء بتطلبات المعابد ونفقاتها .

كان رجال الدين يمارسون أنواعا من الاحتفالات والاستقبالات تقام في مناسبات خاصة وفي اعياد دينية مالوفة ، كان بعضها يجرى داخل المعابد والبعض الآخر يجرى خارجها حيث تطوف المراكب في شوارع روما وميادينها كانت هذه المراكب تتميز بمناظر غريبة لم يالفها الرومانيون اول الامر ، ولكنهم ألفوها وشاركوا بانفسهم فيها بعد ذلك ، يتقدم رجال الدين هذه المراكب بأنوابهم الكتانية ورؤوسهم الحليقة ، وهم يحملون تماثيل الآلهة ريقورون الجساعير في ترتيب الاناشيد الدينية ويستحثون الاتباع بانغامهم وتوقعاتهم حتى يصلوا الى درجة الانجذاب والى حالة تشبه الغيبوبة ، وعندئذ يقوم البعض بضرب الآخرين على رؤوسهم بما يحملون من تماثيل ويندفع فريق منهم في حماس بالغ ودون مبالاة بالألم بانزال ضربات عنيفة على صدورهم بشار الصنوبر الجافة الخشنة حتى تنزف منها الدماء ويخيل الى النظارة انهم في نشوة لا يحسون بما يصنعون وانهم في لغة بما يفعلون ، وقد رأينا

(11) Propertius : liv . II . élegie XXXIII Vers 159.

(12) Tibulle : liv . I . élegie III Vers 29 . 99.

منذ قليل كيف كان الامبراطور - كومود - يدارس هذه الحفلات بنفسه ويساهم فيما يجرى فيها من تلك المناظر .

ومن المؤلف في تلك الحفلات والاجتماعات أن يسود احترام بالغ من جانب الاتباع للقسديسين ورجال الدين ، فكانوا يقولون أيديهم ويحتضنون وركبهم .

كما انه كان من المؤلف ايضا في بعض المناسبات أن يقوم رجال الدين بتمثيل بعض المناسطر الدينية كعمل مسرحي يعرضون فيه مشاهد تنصل بحياة الالهة أو بيوثهم أو بأحداث الناس في الدنيا أو بما يجرى لهم بعد الموت . كان يقوم بهذه التمثيلات رجال الدين المصريون مستعدين ببعض الاثيوبيين في روما . ويمكن أن ينظر الى هذا العمل المسرحي كحدث تاريخي في آداب اللاتينيين ينبغي أن يشهد انتباه المهتمين بشأن المسرح المصري القديم ومدى ما يلقى من اغصواء على هذه الظاهرة الدينية والأدبية .

وليس من السهل أن نمر على هذه الظاهرة دور أن نسجل الاحتمال القوي للربط بين المسرح المصري القديم والروماني في فترة نشوئه .

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا ، ولا نحدد أنفسنا في حل من الاجابة عليه إلا في حق : هل انتقلت هذه الظاهرة التمثيلية من مصر مباشرة الى روما أم طوشت أولا باليونان حيث وضع المسرح الاغريقي بعض بصماته متمثلة في فقه الملابس التنكرية وفي فن الالتقاء ؟

وربما يجر هذا الى سؤال آخر هو : ما مدى الصلة بين المسرحين : المصري والاغريقي ؟

ولعل خير من يجيب على هذا السؤال هو الاستاذ سليم حسن في كتابه عن الادب المصري القديم ج ٢ ، في الدراما والشعر وقوته .

ومن أغرب المشاهد التي يقوم بها رجال الدين المصريون في روما أثناء حفلاتهم الدينية هو أن يرتدى بعض القديسين ، فوق الثوب الكتاني - جلد حيوان - لعله التيس - بحيث توضع رأس القديس داخل جلد رأس الحيوان فيبدو ممثلا بذلك رأس الاله - أتوبيس - .

هذه هي أهم معالم الديانة المصرية في روما مستخلصة من المؤلفات اللاتينية . وبعد : فهما يكن من شأن الرومانيين بالنسبة للالهة المصرية - ايزيس - وطقوسها وأتباعها فإن هذه الديانة كانت الوحيدة من بين الديانات الأجنبية - يونانية ويهودية وسورية - التي صمدت أمام الصراع العنيف والحرب العشواء ثم تغلبت وانتصرت في نهاية المطاف .

ومن مظاهر انتصارها اجتذاب أكبر عدد من الرومانيين على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم ، ولقد كان نفوذها من القوة وأتباعها من النشرة بحيث استطاعت اشعال نار الثورة - أكثر من مرة - ضد القوانين الرومانية الصارمة والاحكام التعسفية ، ثم انهى حظيت بالاعتراف الرسمي ونفذت الى قلب الاسر العريقة وشدت اليها انتباه الدولة فاحترمت مبادئها واسهمت في بناء مبادئها وتزيينها وأثرائها .

وتم يقف هذا النفوذ على روما وحدها ، بل امتد الى مقاطعات ايطاليا وأجزاء الامبراطورية الرومانية كلها شرقا وغربا ، كما لم يقف أمر انتصارها على الديانة الرومانية وحدها وإنما على الديانات الأجنبية كلها وأصبحت في النهاية الخصم العنيد للمسيحية في الامبراطورية الرومانية ، حيث دار الصراع بينهما أثناء القرن الاول والثاني والثالث بعد ميلاد المسيح عليه السلام ودخل دعاة المسيحية أمثال سان اوجوستان - طرأ عنيدا في هذه الخصومة يصب لعناته على ديانة ايزيس وعلى من يناصرها من الرومانيين ومن غير الرومانيين ، فرجعوا الى ما كتبه اللاتينيون عنها من نقد وتجريح وحجاء ووجدوا فيه مددا كبيرا فثاروا من جديد . والحق أن الضربة القاضية التي وضعت نهاية لديانة ايزيس جاءت على يد المسيحية والمسيحيين .

ألا يقل ذلك على مسألة نادرة وحيوية موية ومبادئ نقاذة واقتناع كاف بأفضلية هذه الديانة على غيرها من الديانات الوثنية القديمة ؟ ثم ماذا هؤلاء الكتاب وأولئك الشعراء الذين حملوا لواء المضاربة واستلوا سلاح مواهبهم الفنية والأدبية في وجه هذه الديانة فنقدوها نقدا لاذعا وسخرخوا منها سخرية مريرة ، نقول ، هؤلاء الكتاب وأولئك الشعراء ألم تكن الديانة المصرية بالنسبة لهم مستوعف معارف ومصدر الهام ؟ اليس في تسخير معارف الملوك الأدبية وتلك الطاقة الفنية الجسارة ضد هذه الديانة بذلك الفيض الغزير من الكتابة وتلك الصرامة النادرة دليل على صلابته الخصم وقوته ، وبرهان على متانة عوده واغراء مبادئه ؟

إن المرء لا يستخيم كل إمكانيات ويشهد كل اسلحته ضد عدو ضعيف أو خصم تافه هزيل !!! اننا لا تكاد نجد واحدا من الكتاب اللاتينيين دون أن يكون قد تعرض بقلبه الى هذه الديانة مادحا أو قاذما .

ومن أجل ذلك كانت دعوتنا - في ثنايا هذا البحث - الى الاعتبار بالادب اللاتيني وكشف القناع عما يخفيه من معارف تتصل بصبر ومعالها وآثارها .

الكهف الداعر

بقلم : محمد ابراهيم مبروك

حتى الرمال الصلبة ، حتى الوجه البارد الدائم .
لا مفر . هكذا ، ودائما ، نخوض في عدم البدايه .
عثة النلى لا يبدأ ولا ينتهى . المحدود المسطح
فى الخارج والمستحيل فى الداخل . قرب الفطاعة
المسورة : عتمتك . وبروز الصرخات التى تشهق
وتنقر طافية ثم تسقط مختلفة فى قبضة الصمت .
ولمعدو وليس ثمة منفذ . ما تملكه حتى الآن
لا يعدو جسد الرغبة ، ومع ذلك لا تكف عن
التجوال والبحث فى العمة . وتذكر ما يحكى
عن صوء العالم . أبدا . ليس ثمة ضوء يجسر
على احتراق عتمتك . لا مفر من أن تكافح للضوء
وسط عتمتك . هكذا . بلا بداية . ودون أن
يشاهد لك أحد . بل حتى دون أن يشاهدك
أحد .

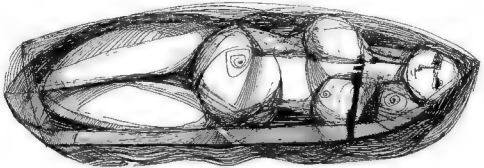
والضحك يحال وجه البحر . ككل يوم . ضائما
ازدهار دوما . والضباب هو الوحيد الذى يرى .
متشابها معلقا فوق الدكة المتلاشية فى داخلها .
ورغبتي لا تعدى برودة البشرة أبدا . طائر يحوم
لأمد طويل . يصنع الدوائر التى تبدأ عاليه
واسعة ثم تهبط وتضيق لتصبح أكثر ضيقا
وانخفاضا وأكثر قربا وسرعة ، ثم يدمر دفعة
واحدة على التفرج . وما تلبث محابه ان تهبط
بالموجه حتى تتلاشى . ولا يستطيع الطائر أن
ينفذ ان أكثر من حدود رؤيته .

فوق الطوار الحجرى عاد الخطو يزحف رغم
عبث الزحف . والرغبة مقطوعة الرأس ومع ذلك
تحس بالأجساد الحارة المثنوجة بأزهار الشعر
ملفوفة بأحكام فى المصاطب الجلدية الواقية من
الحر . والجوارب الصوفية الملونة ، والأحذية
ذات الكعب المرب على العزف ، والقفايزات
والوجه : النافذة التى ما كان ينبغي أن توصل
أبدا ، أكثر انفلاقا من كل نوافذ الجسد .
مشدودة القيد فى صحن الألوان ، والبسمة
المتدولة اللطافة ، مقسمة بالتساوى على جانبي
القم . والعيون تبدو لمعانها طلاء . ساكنة فى
الوجه كميون لعب الاطفال ، ليس مهمتها أن ترى ،

ماذا تبقى منا حتى تجتاحه بتدميرك يا الق
المشور المتراخي فى الوهم ، يا خطر الأشياء
المتراجع ، يا قيد الرغبات الغمياء ، يا حلما
مكتوبا خلف ما نخوضه من عذاب . والجبياد
الجامحة تجتاحني فى الرياح المبتلة بشوارع
المدينة ، والسما ، شتائي الدائم . ولا أمل فى
بزوغ حنايا جدار ووجهها المعتم فى لون معدن
فقد لمعانه واجتاحه الصدا ، نفس اللون لكن بلا
لمعان . محكمة الدوران حول الارض ، غطاء
للغرباء لا يمنحهم سوى العري أكثر . والتجول
حتى الانزلاق مع الشوارع نحو البحر ، فكل
شوارع المدينة منزلة دائما نحو البحر ، ومهما
هربت فى جوف المدينة فانت فى قمة مواصمتك
للغروب ، تجد نفسك فجأة فى شوارع يتدلى بك
هكذا نحو البحر .

أدركت راسي مستجديا عيب المدينة علم أحد
المدينة . وقت جموح الجياد الباردة لا تكون
هناك مدينة . كانت الشوارع بالعمل تحت صوت
سنايك الجياد ، لكنها لم تكن شوارع المدينة .
جعلت أحاول دائما السير الى جوار الحوائط
يرغبتي فى الاحتما . لكنى ما وجدت أبدا حائطا
أحتس به ، وأسير بجوار البيوت متعمدا أن أحتك
بقمة كتفي ، وطول ذراعي ، وباطن يدي بحائط
البيوت ، لكنها تبعد دوما متعالية لتكوم موصدة
بأحكام على من بها ، والعري البارد يظل دائما
بينى وبين الحوائط .

وتأخذ فى لطى الريح يعتف فاسرع واكضا .
أمير التقاطعات بسرعة جادة وأتوقف فجأة فى
أول كل شارع . انظر الى نهايته الغامضة وارى
خطا صليا قاسميا لا يعرف نحو أية كومة من
الأكوام الحارة المصيبة بالداخل ، وللتزاحمة على
ناحيته ، بل يسرع بى باردا نحو البحر . وأرغب
فى التكوص لكن الى أين ؟ وأخجل من الوقوف
فأسرع كما لو كان كائن مالا يد فى انتظارى .
وأطل أغد السير حتى انتهى الى اللهاث ، ووجه
ملا يفادرنى أبدا . والشوارع العارية من أى قدم
تهبط بى نحو ، وأطل أخب فى الرمال اللينة ،



الوجه والعنق والصدر المتسع الرطب ، ونبعس الدفء يتأرجحان فوقه ، ثم البطن النسائم ، والقخذان برزا فجأة فوق الأمواج كجانبى رورق ابتسمت لها فابتسمت لى ، وعندما ففرت فوق القارب تأرجح منتشسيا ولم يطوح بى للبحر ، وأحدث البحر .

لم تكن عارية تلك التى تنام فى الذاكرة . كانت تبدو فى قميص شفاف ، والوشى حول الصدر لرغوة الأمواج التى ولدتها . كانت مطرقة وخيطا القمصان يخالصان فى الكتفين المشتعلين . ولا يمكن التمييز بين الخيوط الحمرية الشفافة والكتف ، ولا الثديين وشفافية القميص . وظلال ترقد فى الفجوات العطشى غامضة الرغبة . تاركة ما يبرز يلح بدهاء ساطع لا يصمت فى نقطتين صغيرتين جدا لا تكفى عن الحركة فى العينين المطرقتين بشروء . ونقطة تحس بها تشبك فوق أرنبة أنفها ، وبقتن دامتتين ترتجفان فى الشفاه ، وضوء يصعد فوق العنق الطويل ، ثم الضوء المتدفق الطاغى الذى يبرز فى العتمة المستكنة خلف استدارة الثديين . استلقيت متعطيا بجوارها فظلت مطرقة كما هى ، متظاهرة بأنها لا ترائى . كانت الشيطانة بجانبى فى الفراش ، يسعى لم كل منا لاحتنا نحو الآخر ، ورغم ذلك تصنع الشروء . فى صدرى فاشتعلت بارتجاف رغبة الشفاه وتموجت تحت صدرى وحول عنقى ، وذقنى وصدرى . والرغبة تستمر فى حركة النقطتين المضيئين فى عينيها . وغاصت أصابعى فى شعرها وأخذت رأسها بجانب عنقى ، فتأهوت وأعظمت عينيها وانزلت بقوة فوق البحر . واستحال الغرفة حولي متخمة بجسد الرغبة .

بقدر ما أن تحتل مكانها فقط لكى يكتمل الوجه . ودائما ، كانت الوجوه تمضى فوق الطوار كاملة كوجوه الموتى .

وأوصل الزحف لأننى أخشى التوقف . كانت فى داخلى حية ، ما أن تحس بى واقفا حتى تمد أطرافها الأخطبوطية وتنطلق فى فراغ الغرفة موفى . وقبل أن أفعل ما تجبرنى عليه لى يوم ، ففرت بها الى الطوار . لم أجد الطوار مختلفا عن الغرفة . الطوار فقط أكثر صرا . ودع ما يخيف الرغبة . يجعلها تتجمع حشوة الصور الحادة . وتندك أفضى بها كل اليوم فى القارب . وعندما تنطفئ ، المصابيح فى الطرف لم يكن ثمة مفر من العودة .

لكن ما حدث كان جديدا . عندما كنت أزعج محاولا الابتعاد عن البحر انتهت بفتة على اصطدام مصطف جلدى بى . وامتناسه من ووفى فى طريقه وسط الطوار . لا بد أنه انفلج ، لأنه ظل مديرا الى رأسه ، ودائرتا السواد فى عينيه تبرقان بسرعة مع حركات يديه واهترزات زهور الشعر ووجهه يحمر ، أحسست بفرح غامض ، وأنا أرى وجهه يحمر بضرب فى وجهى . كان وجهه قبل ذلك كالعنق البياض لكنه لما أخذ يحمر صرت أتأمل ذقنه بحركته السريعة وخديه يضرهما ميضان الدماء المائج . وعندما توقف كل ذلك وهبطت يدها بالقفز غائستين فى جيبيين على جانبيه عاد وجهه كالعادة مرة أخرى واستدار به ومضى تتبعته وقع كمب الحذاء العالى الحاد الرنينين يرجع لى ويحلو ابتسمت للرتين واستدرجته حتى جاء . عدت به للرفة وخلصت من عليه كل لافاقاته : المعطف الجلدى والقفز والجوارب الصوفى ، والحذاء وقناع الألوان وطلاء عينيته ومسحت بكلتى يدي على شعره الذى انسدل طويلا على الجسد العارى تماما . والدفء المحمر فى بشرة الجسد كله ، فى

منتفخة وباردة الجلد حتى أنها كانت تلمسني .
وكنت متلاشياً في ركن الفراش الملوث تحتها .
والجلد يلوث رأس الرغبة المقطوع - والمثمة
تنتشر في جسد الرغبة برائحة تختبر الدم القديم
اللون . واحديق مقطوع النفس فيما يصغني
هكذا في الفراش ، وأدرك تحتها . ورغبة الحظ
على شاطئه تطير لتسقط فجأة على جبل جليدي
يدمر تحت قاع القارب ويبرز من تحت حطامه .
وابتلع ريفي البارد وأنا أحيا في أسف وسط كل
حطام القوارب التي لا تظل تحتني .

قمت وغادرت الغرفة وحملت أقدمي على
السير . كان حلقى شديد البرودة والجفاف .
وأيضاً الرؤى . وخطواتي تسقط في التقليد
المهترى . ووقع الخطوات المصادفة يذكرني بوقع



الخطى الجتسانزية . ولم أحس بالعرب وأنا
أندرج تاركا خلفي لا شيء . و « أناي » تيمعني
ككلب غريب يصرح أو يصمت في الطرقات دون
صاحب . دون أن يسمعه أحد . ويأتي الليل ،
و « أناي » مازالت دون صاحب . وتهمد الطرقات
وتتركني فتعتم جثث البيوت أكثر . وتجتاحني
الريح قاعوي . وفي زعجرة الريح يختنق الهواء
ثم يموت . وأحس بأناي ترتجف بشكل فظيع
فأهرع صوب فتحات البيوت المعتمة وأقف
أزدها رافعا رأسي مهدداً في الخط الحاد المعتم
بين ضلعتي الباب ، والذي لا يتسع مضيئاً أبداً
ليسمح لي بالدخول ، ثم أخفض رأسي نحو الأرض
وأواصل السير بعيداً عن الحواطل المكممة على
داخلها . وتظل مندفعة تحتني : خطى عرجاء
فقدت القدرة على السير بعد أن فقدت الرغبة .

واكتط داخل بالعتيان وأنا أرى سقوط الليل
يحاصر العمر ببطء ، والظلمة تضرب في وجه
العالم . والطرقات تمتد أمامي عرجى مستقيمة بلا
معنى . مليئة بعلامات المرور الباهتة ، والاشارات
المطفاة من أعوام بعيدة . وروث الكائنات الجاف ،
ورماد الاحتراق ، ورائحة السير القسوة التي
تنبعث من جوف السعال السائلة . وكثيراً
ما أصادف تحت قدمي فجأة دماً متخثراً لما يجب
بحوار بلعيا ساقاً اسنانية مهشمة ، أو فقرات
عق ملتصقة بأرض الطريق .

والطريق بعيداً عن كل ما يحدث ، واقد وممتد
حتى انعطافه نداءً عند البحر ، ليس ثمة بادرة
حضور . وليس سوى التضخم المهيئ أزاء الأقدام
التي تلاشيها أرض الطريق . الصخرية القلب .
وسوف يجيء يوم تتلاشى فيه القدم تسانما ،
وأسقط فإذا بقدمي ملتويتين وصغيرتين الى حد
الفراية . والتفت للزرقعة الصدفية البادية : أكثر
إنانية من الطريق ، وأكثر قسوة من الابواب
الموصدة . ولم يكن ثمة سبيل الى التوقف بعد
أن غدا مجرد السير مهيناً . أن تكشف المهبث
ونصر على تاديتة شيء مخز . أكثر خزيًا من الذي
يملك الجراحة على التوقف ، التداعي ، السقوط ،
ملاسة الأرض ، بسط راحتيه وساقيه والسكون .
الكف عن الادعاء . ذلك أجدي من الاستغراق في
الوهم ، والركض في السير اللامعدي . مواصلة
السير قد تكون ستاراً في وجه الخارج ، تنحية
للمشاة أو الاتهام ، انتصاباً لرسم النصر أمام
وجه الآخر ، لكنه انتصاب خاو ، وخزي الداخل
أكثر طغياناً ووجوداً من كل ما عداه . قد ينتفي
الخارج بانتفاء اهتمامنا له ، لكن الداخل ما يبقى
دائماً ، حتى في الليل ، سجننا الذي ننسام
وستيقظ فيه . ولا مفر منه ، غطاؤنا الذي لو

والعنسق الطويل والوجه العالي جدا وشفتاها
تنيسان بالشراب . كان رانها احتضان كفها
لكنفى ووقوفها الى جوارى هكذا وانصراف
السترات البيضاء . تناولت يدها فى راحتي
فانحنى وجهها على وجهى . نظرت فى عينيها
فابتسمت وربت على كنفى وجلست الى جوارى
وهى لا تكف عن اللهاث والنظر لى .

صفلت على يدها بكلتى راحتي فسوق رخام
المنضدة . كان باردا له شكل عاصفة تنموج ،
ويدها الصغيرة تحت يدى اللسان لم تكفا عن
التشبث بها .

- كان فظيحا . الا يفهمون رغبتي
- المحببة انهم دائما لا يفهمون .
- وكيف جئت اذا ؟
- لا أدري .
- لكنك جئت وانت تلهتين .
- اننا لا نلهت دائما لاننا نعرف ما نلهت
وراه . نادرا ما يحدث أن نجرى وراء شيء نراه
امانا .

- لكننى جئت وانت رغبتي .
- كان على أن أغادر المدينة بالأمس ، وكنت
متجى . ديني أن يجدينى .
- يوما الذى حدثت ؟
- رأيت البحر .

- لكن البحر يوجد دائما .
- لم ار البحر الا بالأمس .
- ولماذا بقيت ؟
- لانى رايتنى اصرخ بالأمس فوق الساحل .
- ولماذا لم تكفى عن الصراخ ؟
- بودى لو أكف ، لكنه لا يكف هو .
- من ؟
- الأمس فى الداخل .

ورأيت شفاها تزلق وترتجف بشدة فادرت
راسى نحو النافذة . كانت دائرة الشمس تنزلق
فى البحر ، والامواج المعتة تتوحش وتبدأ
ركضها الليل المريع .
- لقد أتى .

- نعم . لقد أتى .
- وساد الصمت .
- آنت خائف ؟
- يلك ترتجف بمنف .
- ووجهك شاحب جدا .

تعرينا منه ما وجدنا غطاء آخر سواء . ابتسمت
لداخل . رأيت البسمة فى وجهه شاحبة كما لو
أننى انتزعتهما من فوق جبل مشبعة . ونفضت
قدمى من الخطي وعدت له . هالتي أن السوداء
لم تكن تبعت على التفاضل أبدا . كانت عودة
لواجهة الأشلاء المنتظرة . رأيت الرياح الماضية
وهى تبدأ فى التحرك من بعيد نحوى . ثم رايتها
وهى تهب بقافلة الجياد المظلمة والصغير والجروح ،
ثم اشتدت تحتاحنى ، ليس فى الشوارع هذه
المرة ، لكن فوق ارضى العارية .

وعانيت البرودة التى أخذت تصحو فى
الداخل . . . تضر أطرافى كلها وماحولى ، بل حتى
الزمن الذى سقطت فيه . واحساس لم يكن غريبا ،
لكنه لم يكن مصوحا هكذا ، يطغو من صميمي
كفعاة باردة من صميم بصقة طوح بها مجنون
فوق أرض صخرية ملساء ، تتركها حتى تنفد فى
البرودة الأبدية التى تأسرها وتطل مهسا حتى
تلاشيها .

وجاهدت فى أن أذكر أياما لم أكن فيها بصقة .
لم أتذكر شيئا . فقط رأيت الماضى كله عاريا
ممتدا أمام تذكرى له . صخر ممتع أجلس ،
وتسكوم حاملة نفسها فوقه ، بصقتى . أدركت
أننى أتذكر . لست فاقدا للذاكرة كما توهمت .
بل اننى أتذكر اللانى جسد الجسد المهيأ
المنتصب فسوق سطح البسمة كخبيبة أس .
وجاهدت لكى أفقد هذه اللعة .

انحنيت السترة البيضاء أمامى . حدثت فى
لراس الذى تحمله وسألت :
- شيئا ينسى البسقة كونها .
قطب جبينه وعاد يصنع انحناءة ثانية .
- الا تفهم ؟

ظل يفتح فيه ويفلق عدة مرات حتى تفصد
العرق من تحت رقعة الشعر التى تقع فى قمة
رأسه . أدركت المقصد عنه وشرعت فى القيام ،
لكننى رايت أكثر من سترة بيضاء تجوس خلال
المناسد وتأتى نحوى وجهاهم كلها مقطبة . قلت
لهم فلم يفهموا . تعالت أصواتهم حولى فأحسست
بالارتباك . حدثت بسخط فى كراتهم السوداء
التي تتأرجح فوق نياص السترات ثم سقطت فى
المقعد يائسا .

وسمعت عزف كعب حذاء عال يصل الى جوارى
ثم أحسست براحة يد خفيفة تحتضن كنفى وكفها
الأخرى تشير لهم بالابتعاد ، فأحنوا رءوسهم
ومضوا . راعنى ما حدث فرفعت وجهى الى
الجلد اللامع حتى الأنداء الرجبية المتوهجة

لتنعثر ثانية بلهفتها للعشور على ما تتوقع أنه سيكون رأسها .

والثفت اليها وتمتمت بشفاهى التي أدركت أنها لا بد ستكون شاحبة لأنها كانت ترتجف :

— أختى أن تكونى قد تعبت ؟

طرفت عيناها فتوقف البريق ثم عاد يسطع مرة أخرى . ابتسمت لها فاشتد سطوع البريق لى وهي تهز رأسها :

هل تعبت ؟

— أبدا .

— لكن الطريق طويل .

ابتسمت وهي تتلفف أصابعي وتسطع في عيني :

— أنت تقطعه كل يوم .

— انه طريقى .

— ولو .

— يبدو أن الانسان ينس كل شيء عن طريقه بعد ما يسقط فيه . تعرفين ؟ . يخيل لى أننا لا نسير أبدا . نحن نسقط أقدامنا في الطريق ، وبعد ذلك يتولى هو كل شيء . تماما كالذى يسقط يديه في قبضتي شرطى ليقتراده الى السجن .

كانت تتألمنى وأنا أتكلم . والابتسامة تفيض تحم ويح الكملاني . وبعد أن صمت ، كان وجهها يدور كما لو لم تمره طوال عمره بسمة واحدة . بدد فاحلا لدرعة الفرع . ولما حدثت فى عينيها ولم يسطع شيء ، شددت أصابعي على أصابعها وحاولت أن أسسم لها . شددت هي الأخرى على أصابعي وظلت تحتويها في صمت . وجوتها :

— لا داعي لأن نظل في الحزن .

— للأسف ، أننا لا نستطيع الفرار ، رغم

رغبتى فى المعاء .

— ذلك كان قبل أن يجدد كل منا الآخر .

وانت معى الآن .

— اذا فانت فرح بى ؟

— أكثر من أى شيء آخر في العالم !

نبتت البسمة ونورت فى وجهها ثانية وهي تعصر أصابعي بفرح طل يسطع شاسعا أماما حتى دخلنا الغرفة . وأغلقت بيدها الباب علينا فلم أعد أراها ، بل أحسها في كل العتمة حولى .

وعندما تنفستها في العتمة أحسست بالغرفة حولى وهي تستحيل الى امرأة ، كانت راحتهسا قوية . ولم تكن رائحة زهور من نوع واحد . بل رائحة حقل تنفس فيه أعداد هائلة من الزهور المختلفة ، تغطي متراخية على الأشياء الساكنة فتجعلها تفقد جمودها وتبدأ في التقلب والحركة

— وأنت تحاولين ألا تصرخى .

وعاد الصمت .

— لا تخف .

— وكيف وأنا أسمع ؟

— بأن نحاول أن نسمع صوتا آخر .

طوال عمرى وأنا لم أسمع صوتا غيره .

— وأنا طوال عمرى لم أسمع صوتا غيره .

وتوحش في صمتنا صوته .

— ربما يصمت ؟

— لكنه لم يصمت أبدا .

— لكنه ربما يصمت .

— متى ؟!

واستجالت شراعا منتشرا لصق كفتى . نحس حلقى وأنا أطلع اليها فضغطت يدها يدى بقوة وشدني واستدارت بى فتواري البحر حلف ظهريا ، وتعالى لايقاع الى جوارى . لم يكن يجرى ويولى بعيدا هذه المرة . كان غريبا مستعرا مواريا لوسع قديمى . جعلنى أصفى للوقع بفرح : وقع قديمى ووقع قديمها . كان غريبا أن يحدث ذلك التوافق الذى لم أكن لأتوقعه وأن لم يفادر أحلامي الثانية . وأحيانا كان يلاشى صوت خطاى تماما . كانت الرغبة فى سماع ونسج قديمها صافيا تحتلنى : أن أصفى وهو ياتى . طال بهزى وأما أحلم بالخطوات التي ستأتى . لكننى لم أكن أتصور أنها ستأتى بقوة هكذا بالصوت الذى يتصاعد وأراه يوجد ساعقا وسط الخواء ، مريلا يحطاه من فوق وجه الطريق جنة صمته التي خلفتها ربيع البحر . ومثيرا فى رعبتى المد ، حتى أننى بدأت أحس بها تتحرك بقوة على شوارع المدينة . والشوارع سكرى . والسكر شربته البيسوت ففقدت المدينة صحتها القيصرى . والأبواب السكرى جعلت تفتح على الشوارع . تقترب يارقص الخطى الثانية ، يا جيرة لحم الفسبات البعيدة . يا ألق الماسسات أسلك على شعاعها المسالك المحرمة ، وأدب فى الدغل الأخضر ، أعانق صدور الرغبات الحية ، وأجوس خلال جذوع الزمن الراقدة خلفك . أترنح على فلك الصامت ، وأتلمس بكلكى يدى باب الكهف الآتى . على باب كهفى ياليل سأسهر ، فأغسل زجاج مصابيحك المطفأة وعلقها الليلة !

وبدت رغبتي كما لو كانت ستولد الليلة ولها رأس . وتذكرت الرياح ووجه البحر ، فاجتاحتنى الرغبة فى رؤية وجه رغبتي . ثم سكنت تماما سائطا فى حزن تقيل لما رأيت كل هذا الفرح المجنون الأعشى الذى يجعل رغبتي تنعثر وتقوم



واعية وليست خجلة أبدا ، بل بدت كما لو أنها
رمقني وابتسمت لحظة أن تمررت .

وجعلت قطع الملابس تتساقط على الفراش ببطء
وتتكور فارغة ضئيلة فوق ذاتها تاركة عريا طاغيا
ينمطي وينتصب فوق الفراش ، ويدبر رأسه
بحسب ما يشاء ليبره وأسممها من فوقه
بدعوى .

تنبهت فجأة إلى ملابسها ورأيتها كما لو أنني
أرتديها هكذا للمرة الأولى . بلا معنى كملابس
المهرجين . ابتعدت في الركن جاعلا بيني وبينها
مقعدا عاليا . ثم أدبرت ظهري وجعلت أخلع كل
اللفائف التي أخفي بداخلها عري بلا جدوى .
وأحس بكل قطعة من الثياب التي بها على المقعد
بأنني أتخفف من طقوس زائلة . وعندما استدرت
لأخلو نحوها ، عريا لعري ، كان صوت الرغبة
قد استحال صراخا دائما ، وتلاشت الغرفة
بكاملها ليبقى صوت الرغبة والعري الرعب المنتظر
باتساع الفراش . وصوتها المستلقي على ظهره
يرقم رأسه بجداول شعره المتسدلة الطويلة فوق
الوسادة ويهتف بي .

ورأيت البحر خلفي . كانت الغرفة موصدة
والزجاج الضبابي يمنع الرؤية ، لكنه كان خلفي ،
وخلف النافذة ، وخلف الغرفة كلها .

— تعال !

بدأت أسمع خلفنا . كانت الجياد تركض
وصوت سنايكها يتناثر من أرض الشوارع
الصخرية ليندفع في أقواس هائلة مصطعدا
بزجاج النافذة . وأحسست بالخوف من أن يعود
الرعب يحتلني من كل ماطاردنا بالعذاب ، ونهرب

والتنفس لنحيطني بها . ورأيت الأثاث لأول مرة
يلمع في العتمة . لمانا قاسيا كما لو كان ينطلق
من عينيْن تعساين الرغبة التي تتقاذز أمام رغبة
الرغبة وهي تقترب ، ويقترب نوالها . وأحاطت
ظهري بذراعها وهي تسألني .

— أنت تحيا دائما وحده ؟

تذكرت كل ماضي وقلت لها : نعم .

— منذ زمن طويل ؟

عدت أتذكر ولما لم أجد شيئا مخالفا أحببتها .
نعم منذ ولدت .

صمدت ذراعها إلى كتفي وراحة يدها تنفرد
بكل أنصاعها لتضمني إليها ثم قبلت جانب
جبهتي .

أحسست باستدارتي شفتيها وحسا تلسعان
جبهتي فأحسست بساقها تلصق لدرجة السمع
بساقى ، والدفء ينتشر غزيرا من خلال ساقها
وحضنها إلى أرجاء جسدي ، وعندما أدارت رأسي
لها وقبلتني في فمي أحسست بالرغبة تفر
وتنتصب وتسد في المواء . ولما أعادت قبلتها
لفمي لفصرة أطول احتويت رأسها بين ذراعي
وحسنت لها بنجول :

— انني أريدك .

ضحكت .

وخفت العتمة ولم تعد مستارا يمنع الرؤية
عندما كانت تتعري . وكنت أرقبها وأنا أرتجف
وهي منحنية تخلع حذاها ، ثم تعري ركبتيها
وتبدأ تفرد ذراعها نازعة فردي الجوارب القاتم
الطويل . ورأيت ساقها بكاملها وهي تنطلق حرة
في العتمة الخفيفة . وكجمرة تشتمل كانت حية

منه صسوب الكهوف ، لكنني سمعتها وصوتها العاري يتدثر بالأغراء والدهشة :
... لماذا لا تأتي ؟

قفزت الرغبة عبياء تنعثر في أشياء الغرفة .
والعري المسدود الذوايين قاهر تكتفه الظلال لكنها لا تخفيه ، بل لا تملك أن تغزوه . يتسلق في غموض يعمي ، ورغبتي العمياء تصرخ في وجه الصمت المستتلي بطول العمر ، وأيدي الرغبة لا ترى أبواب الدخول ، والعري يسطح في النظر بابتسامة عارية بلا خجل ، وأبواب محطمة المزالج ، ويهتز بصوت السؤال : «لماذا لا تأتي؟»
وقبل أن تصرخ الرغبة في اتجاه انصوت كان ظهري مفتوحاً ، وصوت البحر يتدفق بالرياح محتسباً في موجة خافتة بأضواء ماتت من طول مالميت بالقاع كل تصاعده الشاطئ القريب ثم ناكسها في جدر وحتى . وبين الميساء السود رأيت جسدي يسقط في البحر ويهبط حتى يهبط أطرافه المشرعة وهي تلوح طلياً للنجاة . «لا تبح» ، سمعتها وهي تمد ذراعها العاريين حول عنقي . تنفض هينسي فأريت وجهها يحمل وجهي ، والابتسامة العارية عادت تندثر بالصلب تحت عيني مضطحتي كي ترياني أكثر ، وأمسأبها العشر ترخف في خلي دافئة بحتا عني ، وعندما لعبت رجعتي يحزن :

... قل لي من أنت حتى أدعوك لإسماك .

وانطلق الحزن من شفتيها إلى صدري . وجاءت أن أذكر اسمي مما وجدت . يوماً ما الصقوا بي اسماً لا أذكره ، وفيه أب لم أره حتى الآن ، وعندما سألتهم عما إذا كانت لي أم لا ، شجيت وجوههم وقالوا كلاماً لم أفهمه فأنرت الصمت ، ولما أعادت السؤال سألتها يحزن أن تعطيني اسماً .

... وأين اسمك ؟

... فقدته لأنه لم يكن لي . كان هبة أغرباء ، ولذلك لم أحبه ، وهما أنا كما ترين أحيا عارياً منه . ضمتني أكثر فامتد العري بطول جسدي . ويطول جسدي شميت العطر الغائب . كان ينضج ويتنشر كالنساء ببطء ، ويتوهج مع الوجه الذي يماقني وينعني على وجهي بخوف :

... ساسميك ، حبيبي .

لمت « حبيبي » ناصعة البيضاء ، والمرأة البيضاء تنشر جدالها وتجرى حافية القدمين على الرمال الساخنة في اتجاهي بالبحر ، والصمير يزحف بفرح متعذراً في فوق الرمال نحوي في المساء وأنا أضحك له وأقول : تعال . وضحكته تنسج لي . كان صغيراً وحلوا . أجل من المني التي يلعب بها أطفال جاءهم بها آبائهم . وكنت

داهبا اليه لكي أحده في الماء للعب معا ، عندما انحنيت فوقنا نحن الاثنين وصرخت : حبيبي !
وفجأة كان يتأرجح بين يديها وراحته الصغيرتان ملوتستان بالرمال المبلطة ، ولم أكد أهم شيئاً والمربية تسرع نحوي . ضحكت لها ، وإذا بوجهي يشتمل بالألم من صفتين وذراعي يصرخ من فرصتها . انحنيت ذراعي وأنا أتا لم تطرت في وجهها يتساؤل قصوره الدهشة فسبتني . احمر وجه المرأة البيضاء ، أراحت الصغير على ذراع واحد ثم علت يدها الكبيرة البيضاء بسرعة ومسحت وجهي وأحاطتني بها بينما تنحني لتقبلني . ورأيت الدموع تبرق لي عينيها فدفنت رأسي في صدرها وانخرطت في البكاء . كان العطر ينفض من صدرها ويحتضن وجهي حامساً بصوت مبحوح . يا حبيبي . وراحة يدها تصفط بنحو على ذراعي وتزيل الألم . لكن المربية مدت يدها كمنقلب حذاء وانزعجتني من المرأة البيضاء والصغير يصحك لي . شدتني ثم أمرتني ، أنا وكل الأولاد بالابتعاد . وتقدمتنا لسنرنا وراها ، بعيداً بعيداً عن العطر حتى اختفته . لكنه عاد اليلة يحيط رأسي وصدري وذراعي وساقني ، وابتسمت لها يحزن فقبلتني في فمي ونشرت أذرعها حولي ورجعتني أن أسميها : «حبيبي» . تأملت عينيها طويلاً وحمل نومضاني لي والفرح تائه في سماها أيضاً . شربت بالأسف لها وابتسمت . ضمتني وطلعت عرقني طويلاً ثم انهالت تقبلني فوق حبيبي ، وفوق خدي ، وفي فمي ، وعيوبها تسبح في الدموع وترجوني أن أضحك أن أفرح أن أضحكها أن أعطيني أن أتمنى أبة أمنية .

وفتحت بين يدي : رحية الصدر والأبواب والطرق ، وصوتها الساكن في حضتي ينسكب في داخل بالداء من كل أرجائها ، وظلالها الرطبة الساكنة أمام الأبواب والمعطفات وفي الطريق إلى الداخل ، تقطع وعدا بابتسامة التخطيط الذي كاد أن يعرق العمر في التسجوال أملاً في العثور . واحتوتها بين ذراعي بجسادة المثل في الجهول ، رانيسا في الولج إلى حيث أجد وجهها لرغبتي المقطوعة الرأس . والتفتت بعنقها نحوي بسرعة وطوحت بجدارها فانهمرت الخصصات الطويلة تفرق رأسي بظلال ينزلق فوقها الضوء ، ولما جعلت ملامح كل منا لتتصق وتفوس بلامع الآخر ، وأخذنا تبادل التنفس أدركنا بتغير إيقاع التنفس أن كلا منا بدأ ينساب دافعا كيانه نحو ذاته في الآخر .

من أين أنت ؟

ومن أين أنت ؟

وكيف لم تلتصق الخطأ منذ السقوط في الوجود ؟

وأسمى الليل كلما جاء يخنفني بالظلمة ،
وأحسست أننا مكسبون في غرفتنا خلف أبواب
مغلقة حتى لا نرى ما نخفيه المربية عا . وأن
النسوة اللاتي كن يمررن من تحت النسوافذ
ويلوحن لنا بعدما يتوقفن قليلا ويقذفن لنا بقطع
الحلوى الصغيرة ، لا بد يعرفن سر تلك الكلمات .

وفي أحد الايام جمعنا المربية وسط الغناء ثم
سارت بنا حيث الباب الذي انتظرنا امامه حتى
افتتح فرأينا الشارع والنسوة والرجال والاطفال
وهم ينطلقون في كل اتجاه ، ويتكلمون ويصمتون
ويكون ويضحكون ويسمرون ويتوقفون حسبما
يريدون هم ، وليس حسبما تريد المربية . ظللنا
نسير بجوار الحائط من الخارج حتى شريط
الترام ، وقفنا متمسكين بالأيدي حتى مر ثم
واصلنا السير حتى رأينا البحر ومشينا بأزائه
حتى عيطنا فوق الرمال الممتدة الناصعة . وحدث
أن وجدت المرأة التي كانت تقذف لي بالحلوى من
المافزة وهي تسير قبالتنا من عند موقف الترام .
ثم تستريح على أحد مقاعد البحر القريبة منا
ويحيى بلعب . لوحث لي بيدها فذهبت ناحيتها
ووقفت أمامها . نحتت حقيبة يدها وأخرجت
منها قطعة كبيرة من الحلوى . تلفت حوالى فوجدت
المربية لا يراني . مدت يدي وأخذتها منها .
قالت لي : « كلما حتى لا يخطفوها منك » . مهدت
أكلها بيدي . سألتني عن اسمي فاجبتني .
اتسمت بحزن فظلمت أنظر إلى حزنها وتوقفت
عن الأكل . قالت لي : « كل يا حبيبتي ، معدت أكل ،
ولكنها أصبحت غير حلوة » . نظرت لي فدفعت
بانجزء المتبقي في فمي حتى لا تعود إلى الحزن مرة
أخرى . مسححت شعري وروبت على وقالتي وهي
تبتسم لي : « روح والعب معهم حتى لا تضربك » .
قلت لها أنها ضربتني بالأمس . هزت رأسها
بشدة وسألتني لماذا . قلت لها لأنني لم أفهم كلمة
« أمي » . شحبت وجهها ثم احمر فجأة . وفتح
حقيبتها وتناولت منها المندبل ثم جعلت تمسح
أنفها الصغير ويدها مسحبت عينيها بسرعة .
دعشت وسألتها ان كانت تعرف أمي . قالت لي
ان أمك حلوة جدا ، فسألتها أين هي ؟ . وهل
تلبس مثلها هكذا ؟ وهل معها حلوى ؟ . هزت
رأسها نحو الأرض وعاد المندبل يمسح أنفها
انصغير ثم عينيها المبتلتي بسرعة .

ارتعدت مع الصسوت الذي اخترق رأسي من
الخلف متناديا علي بجدة فالتفت إلى المربية ثم
أدبرت رأسي إليها هي قبل أن أحضي فالتفت علي
وقبلتني بسرعة . وقبل أن أتقدمت سألتها بخوف :
« متى ستأتي أمي ؟ » . فلوحت لي وقالت أنها
لا بد ستأتي اليك .



ولكم صلت الخطأ منذ الايام الاولى البعيدة :
كنا كثيرين جدا ، ونحيا معا ، وكنا يتقاربين في
العصر ونرتدي أردية من نوع واحد . ونناول
طعاما واحدا . والتي تنام في غرفة معالدة بالليل
هي التي بدأت تعلمنا الكتابة بالنهار . وكنا
أبرياء حتى عرفنا الكتابة ، أبرياء في أسرنا ،
وغرفنا ، والفناء المحاط بسور عال به باب لا يفتح
الا عندما يسمحون لنا بالخروج إلى البحر .

ونم نكن نعترض على أي شيء لأنه لم يكن ثمة
احساس صد أو مع الأشياء أو الأشخاص . حتى
جاءتنا المربية متجهمة ، كما لو كانت مرغبة على
ما سوف تقوم به من أجلنا ، وأخذت تخط على
لوح خشبي أسود خطوطا جبرية . كانت الخطوط
في أول الأمر تأخذ اشكالا مسلية ، شكل العصي ،
والآنية ، والحيال الملتوية ، والسميات المعقودة
الطرف ، والسكاكين ، ومناجل الحصاد . وأمرتنا
أن نصيح ورامنا : السب ، ياه ، وبالليل
كانت تضمرنا سعادة جديدة طارئة . وفي الايام
التالية صحننا ورامنا : أم ، أب ، أخ ، أرض ،
سماء ، اله . كنا قد عرفنا الحروف ورددنا
الكلمات ، لكننا سألنا عما تعنيه الكلمات . ماطلتنا
في البداية ثم جعلت نكلمنا عن أشياء لا نفهمها .
ومن المعاملة القاسية التي كانت تعاملنا بها بعد
كل سؤال ، أحسستنا أننا نزعزع رغبا عنا براءتنا
ونفقدنا ونحن لا نجد مقرا من أن نرتقب الكلمات :
كيف تتكون وتوجد وما الذي تعنيه ؟



فى الطعام ، أو الاحتياء أو أبة رغبة أخرى . كان
البحر الدافئ يعطينى كل حاجتى بلا ضجة .
وجسدى يتبادل وليلياء التموج والفرح الساكن
وفجأة أحسست بخضب البحر والأمواج تنكسر لى
وتدفع بى الى عالم مختلف . كانت قسوة قبضة
طاغية تدمعنى وهى تحيطنى ثم تجذبنى بشدة
نحو مواجهة الموت . صرخت والموت يندفع مع
الهواء الى داخل كالتصل الحاد غائصا بأكمله فى
الصدر ليبدأ حياته هو . وجسدى تؤذيه الرمال
فى السكون والحركة . ولما فتحت عيني لم أر
سوى دائرة الزرقة الصدفية الممتدة فوقى . وتلك
الرمال القاسية تحتى ، وصرخاتى تستمر ثم
تنتهى ولا شىء يعيدنى للبحر الدافئ . وبدأت
نلفحنى رياح البحر الباردة وتستحيل لى سباط
حول جسدى الموجل فى الضلالة والطرارة .
« ما أقسى رياح البحر الباردة ! »

كنت ارتجف بها وهى ترتجف بين-يدى رغم
المرق الذى يغمرنا مما والعذاب يحتل ملاحظها حق
أخذ وجهها شكل العذاب ، ومع ذلك لم تطلب
حتى أن أصمت . فقط ظلت مغمضة العينين ،
بجاهد فى داب لاحتوائى بلا جدوى . سألتها
أن تكف عن هذا العذاب فاحتضنت راسى بقوة
وجعلت تقبل شبرى ووجهى وكنتفى هائلة بى أن
أغوص فى كل جسمها برغم أى شىء ، وهى تبكى
وترتجف .

« ما أقسى رياح البحر الباردة ! »

شدت عليها دراعى واحتضنتها أكثر محاولا
أن أغشى كل جسمها حتى أقيها برودة الرياح
التي تعربد فى داخلى ، ولما لم أجد مسحت
خدى بشفتيها بامتنان صامت ثم رفعت صدرها
فأحاط بصمى نايما وعنقها ينحنى على . وجذائل
الشعر الطويلة الساكنة تتموج لأمعة حول راسى ،
واستبد بى الحلم الذى انتظرت فيه أمد تحت
كرسى البحر ولم أرها الا بعد أن أطعت بفشرنى
الجامدة وتدفقت بكل ما يصحب فى داخل من
عطش نحو النبع الذى أريد .

هويت مرتيما على جفاف الرمال ، وأخذت
أزحف ملتصقا فى الجذب آثار القدمين اللتين
فدنا بى بجوار البحر وتاهتا عنى . وفى الطريق
كان العالم قاسى الفج ، والأصوات التى تنطلق
بالبأس من استعادة ما فقدته فى الجذب المحيط
تعلو وتخفض قبلما يزعج من داخلهم الموت
ويلتف حولهم ويضاجعهم فيترصدون بعنف ثم
يصمتون ويعيرونهم الميتة تملؤها الدهشة التى
متمصها الرمال بيرو . وكلسم ترامت الى
الصرخات أسرع بالزحف ملتصقا بالأثر المفقود

وتكوننا مع غروب الشمس وعبدنا نقطع
الطريق فى طابور طويل حيث نلفذ من الباب
الضيق الى الفناء الكثيب الى الغرفة والليل خلف
السياب المفلق . همست للراقد بجوارى : ان
أمتا سوف تجى . برقت عيناه وسألتى
منى ؟ ولما سمعنا الآخرون غادروا الأسرة وتكلموا
حولى فجعلت أحكى لهم عن (أمتا) التى سوف تانى
ومعها كل ما نحلم به من أشياء حلوة ، ولاتضربنا
أبد ، وهى تكتب لنا كلمة دأمة . فرحنا بهم .
وبدا كل منهم يحكى عما سيطلبه منها فأنهنا
تاتى لدرجة أن احدها أسرع عندما فتح الباب
وأظنت منه المربة فسألها بلرغ : هل حق أن
أمتا سوف تجى ؟ اكفر وجهها فجأة كيوم
عاصف وسألتها وهى تهده عن قال ذلك ،
فاشار الى . جريت محاولا أن أخشى فى الركن ،
لكنها جرت خلفى وانقضت على وظلت تضربنى على
وجهى وعيني وقنى كثيرا . وأصابتى الرعب
والحزن وأنا أحس بالجدران خلفى جامدة لاتسمع
لى بالاحتفاء بها . ولم أجرد على التيكاه الا بعدما
خرجت وأغلقت علينا الباب . استسلمت للتيكاه
وأنا ادعوك يا أمدى . وفى جوف الليل ، وكلهم
نائمون مع أحلامهم المفزعة حولى كنت أنصت
تجاه البحر آملا فى سماع صوتك . لكن البحر
كان يصيح بخشونة على البعد دون أن يجعلنى
أسمع صوتك . وفكرت فى أن الابواب المفلقة هى
التي تخيفك وتحول بينك وبين أن تاتى . وأن
من الأجدى أن أظل أنتظرك عند البحر حتى تاتى
وبت الليلة التالية كلها أنتظرك تحت أحد
كراسى البحر حتى غلبنى النوم .

ورأيت البحر وهو حولى تماما بلا سماء أو
أرض ، وجسدى يتجول فى الدف بلا خوف من
أى كائن أو أى حدث . ولم يكن يعذبنى التفكير

وسط جفاف لا يحد - لو كان خارجي فقط لما أحسست كل هذا الرعب ، ولكنه يحتاج داخل بسطوة جليد يجمد أى نبت يرغب فى الحياة ، وأعضائي تكاد تتوقف عن الحركة ، لكنى زحفت للمرة الأخيرة دافعا بكل ما تبقى فى من قوة حتى صعدت المرتفع الأخير وبدأت أهوى ببطة نحو ما بدا حافلا بأضواء الموجات المذبذبة وسط الجفاف . وصوتها المصيق ينفذ الى داخلى بنداء دائم لتأله عنها تدعوه بحثين يحترق ، وأنا أهوى نحوها مسرعا ، بأسطا ذراعى نحو صوت النبع .

احتضنته وفتحت فمى الجاف ، ولما ذقت الطعم المفقود الموجل فى القدم ، أخذت أعب بلا توقف . وهى تبتسم لى ، وفمى يطبق على شفتاه اللتى الضخمت الذى تكور وأخذ يتسجم امام عيني المتفتحتين به حتى أصبح هو كل ما يمكننى أن أراه ، وأحسست بأذرعتهما وهى تحتضن راسى نحوها بكل ما يستطيع الصدر أن يطيقه ، وذقتها بمنف وأصابهما تتخلل شمعى وتضغط راسى يتحسس راسى ويحكم الصاقها بالثدى الذى تضخم وبدأ كما لو أن خيوطا من الذهب انحلو تدفق لى منه ، ومع ارتعاشها الهائل سمعتها من خلال اللتى وهى تتنحب وتقبلنى . ومددت ذراعى ببطة وشددت الفطاء فوق حسيدها من أسفل حتى أعلى البطن

ابتستمت وقبيلتى كشمرا وهى تقطع القبلات بضمضة جيبيه : « أيدا لن أتركك ! »

وسكنت إليها وأنا لا أحس منها غير الصدق ، وفوقنا يرف صمت هادئ ، ملى بالأشياء الحلوة التى تعطى وتؤخذ بلا حاجة الى سؤالها . واستمر ذلك كالحلم الذى تطالع فيه وجهها كالأبد . ثم اذا بكل ذلك يتوقف فجأة فى سقوط مفاجئ ، والصمت يطلق صرخة فوق الخضرة التى أخذت تحترق ، والنبع الذى غاضبت منه الميساء فجأة وفوخته تنلظى تحت الجفاف الحارق . ورأيت أمى وهى متشعبة بالسواد ، وأنا أثاررجع على ذراعها وهى تجري ، والرعب يشلنى فلا أكاد أصرخ . والغبار يتصاعد من تحت فراونا ، وغبارا هائلا يأتى من بعيد ، مليشا بالوعيد والصيحات ، والانفجارات التى تنبئ من ناحية البحر ، والسنايك الغازية من الصحارى المجدية ، واللهيب يتساقط من كل صوب ، وعيناها اللتان تحريان بى تمكسان كل ما يحدث وتتارجعان بفرع وأنا أسقط فجأة من بين يديها الى جانب أحد كراسى البحر ، وهى لا تملك حتى أن تقبلنى للمرة الأخيرة .

احتضنته وفتحت فمى الجاف ، ولما ذقت الطعم المفقود الموجل فى القدم ، أخذت أعب بلا توقف . وهى تبتسم لى ، وفمى يطبق على شفتاه اللتى الضخمت الذى تكور وأخذ يتسجم امام عيني المتفتحتين به حتى أصبح هو كل ما يمكننى أن أراه ، وأحسست بأذرعتهما وهى تحتضن راسى نحوها بكل ما يستطيع الصدر أن يطيقه ، وذقتها بمنف وأصابهما تتخلل شمعى وتضغط راسى يتحسس راسى ويحكم الصاقها بالثدى الذى تضخم وبدأ كما لو أن خيوطا من الذهب انحلو تدفق لى منه ، ومع ارتعاشها الهائل سمعتها من خلال اللتى وهى تتنحب وتقبلنى . ومددت ذراعى ببطة وشددت الفطاء فوق حسيدها من أسفل حتى أعلى البطن



وسمعت حفيف ثوبها الأسود يبتعد ، وكل ما كانت تخاف منه يطبق على كل شبر حولي - وبدأت أختنق بالهزيمة ، وأحسست بعمرنا المهان وأنا أصارع الاختناق - وتلقيت في ذهول صامت ما صنعتني :

كنا هامين والبرودة رغم العرق تسدا في الزحف الى جلدتنا ، ثم تستمر في زحفها الى الداخل ، وجسدها التي كنت قد شددت الغطاء عليه حتى منتصفه قد عاد عاريا عريا ينير الرثاء - والثدي متسدل بلون قاتم ، وعلامتان زرقاوان تحيطان بحلمته التي ذبلت وانكمشت وبدت كزائدة آن لها أن تتلاشى . وعندما رفعت وجهي الى وجهها حزني ما ووجهت به ، وملامحها القاتمة متراخية في اليأس كما لو كانت خطوطا على الرمال المبتهلة قد دهنتها موجة وانحسرت ، وخطان من الدموع ما زالا لما يبطأ بعد وعيناها معلقتان بلا مبالاة على نافذة البحر . وليس في داخلها أي أمل في شيء . ولا خوف من شيء ، كما لو كانتا قد سقطتا فجأة ومنذ لحظات في الدهشة ، لهذا العالم الذي لا يسمح لأحد بفهم عبثه .

وأطلت التحديق حيث كانت تشخص بصورها ، والنساعمة الضيقة تبدو كما لو أحدثتها ضربات سكنين مخمور في الجدار ، فاضحة في وجودها كبحر غائر ومفاجئ امتد حتى النجاع ، وموجات البحر في حركتها اللامعبدية تقطع بظهور غامض تحت الدائرة الصميدة . والدخان البعيد علامة قصيرة العمر على رحلة وصية تحدث دائما مخوفة في كل لحظة بمخاطر الهزيمة . وظللت هكذا حتى استعالت النافذة الى رسم أبله .

أدركت وجهي يتساؤل نحوها . أمالت وجهها نحوي وألقت عيوننا ببعد أكثر وسكنت جميعها في لحظة واحدة ولم نجرؤ فبدات عيوننا تهتز وتتأرجح وتصنع دوارا لا تلتقي . ظل ذلك حتى اصطادت عيناها عينيها وظلتا مسكتان بهما . حاولت عيناها أن تطيرا لكنهما يثستا ، فاستسلمتا . وظللت مجددا فيهما محاولا أن أعثر على خطأ واحد . لم تكن تمة أخطاء . ليس سوى ما يهتز من بقايا الوهم طافيا على السطح وتدفقه الرياح نحو مصائد الرمال كي يقع ويجف ويتطاير فاقبدا حتى ذكرى وجسوده . وتحت كل ذلك لا يرقد في القاع سوى الرمال البنية والمياه المالحة تعوم في حفرتين في وجهها قريبتين من عيني .

وفكرت أن يوما ما ستهب الرياح من ناحية البحر حاملة أطنانا من العواصف الترابية وتظل تدوم وتردم مياها ومياهي ، ولا يبقى من كل

عذابنا سوى مجلعات العذاب . الجماعم التي تمارس نوعا غريبا من الحكمة : ألا تقصص هي الأخرى عن أي شيء مما كان يجري في هذا الزمن الذي تفقد فيه كل ما كنا نملكه ، بل حتى مالا نملكه ، تاركة الحيرة ازاء الصمت ، لكنه صمت يصنع صمتا آخر يحيط بنا وتولد في جوفه كل عذابتنا دون أن يابه لها ، أو حتى يذكرها .

وشدني استلقاؤها في كل هذه التعاسة التي تحيط بنا ، ونذكرها في صمت الى أن أشد على وجهي ابتسامة لها . طرفت عيناها ولم تبتسم . شددت الغطاء عليها حتى الوسط ، ثم مدت راحتي واحتضنت رأسها وقبلت الشعر الطويل المشتم المتناثر حول الوجه ، والطرز مازال يعلق فوقه كذكرى بعيدة تقاوم . قبملت جبينها وخديها والثدي ، حيث ترقد العلامات الزرقاء القاسية ، فامتصت وشرعت تتحبب . احتضنتها أكثر وهي ترتجف ، وخيط من النيران يزحف من داخلي الى غصية في حلق ، وهي ضئيلة بين ذراعي لا تملك إلا تدوين فارغ ، وبافذة كانت وما تزال قدرها اسمي ، وإن لم تكن أكثر تعاسة من أداتي التي لا يجدي إذا ، كل هذه التعاسة التي أحوض فيها من المستوط .

وسعقتني الإدراك بأن لا شيء يعنيا بهذا النهار . ما سطع فجأة رايت رغبتي وهي تظلل عينيها ثم يناس فتقمضهما وتطل تكبش حتى يدخل تماما في الظل بجانب الأعمدة الوهمية التي نداعى للسقوط في أية لحظة . أدركت الرغبة ذلك فلم تجاهد لكي تدفع ما سوف يحدث ، وكمنت في الظل تواجه النهار الكاذب بكل ما يحفل به من أصوات ليست لأصحابها ، وحركة لا تجهل الضلل الذي يتمدد فيها فتراقص ليطوح بها العجز على أحد جانبي الطريق الذي لم يكن له وجود ، والذي صنعه حطانا الناهية بدا . لا شيء لينتهي عند اللاشيء ورغبات أخرى غيرها تولد بجوار البحر وتعود لتثوم بجوار البحر أيضا . وكل ما يحدث بين الميلاد والموت هو ما يطفه هذا النهار المزيف بالحركة والألوان والأصوات . وشيئا فشيئا آثرت رغبتي الصمت كثيرا ما كنا نتسحمت قبل ذلك عن المخاوف والأحلام ، ما عانيناها بالأمس وما سنصنعه غدا ، وكثيرا ما دفعت بي الرغبة للتجوال في شوارع المدينة محاولا أن أعثر على طريق لا ينتهي في البحر حيث كانت الرياح تثير عذابها ، بحثا عن

البكاء • انحنيت لأحتويها في حضني في لحظاتها الأخيرة وأقبلها ، لكنني انتهيت إلى أنها مقطوعة الرأس ، ولذلك لم أجد وجهها لأقبله • والى الصوت العديم الملامح ، وحرحت عارى القدمين إلى شوارع المدينة التي تنتهي جميعها في البحر وتظللها زرقاة صدئة صامتة ، وبيتها كلها موصدة الأبواب ، تنفث البرودة والظلمة كمدينه موتى • ظلمت أقطبها من البحر إلى البحر في كل الاتجاهات ، وحينئذ يطنني إليها ، والخوف من أن تموت يجملني أسرع بالخطى اللامجدية حتى غمرني العرق وجف حلقى وبدأت أحترق في جحيم العطش المستمر وأنا أفكر بصعوبة : « أما أنها ماتت منذ زمن طويل ، وربما بعد الميلاد مباشرة ، أو أنها تضاجع هذه الليلة واحداً ككل الذين ضاجعتهم طوال عمرها وهو يكذب عليها الآن في كل ما يقوله عما سوف يمنحها من مجد » •

وارتعشت خطاي ، وسقطت عند البحر •

يا ()

ماذا نعى ما ، حتى تجتاحه بتدميرك ؟



مرآة • وما إنذا أجدها تكمن في النهاية بجوار أعمدتي في الظل ، وكل المرايا تبدو بجوارها كذكرى مهتشة أزاحتها إلى جوار الأعمدة •

وهي يوم سالتني الرغبة أين ذهبت المرأة • لم أصر جواباً • فانا نفسي لا أعرف أين ذهبت ، ولا من أين جاءت ، ولا حتى من كانت ، وأشاوت نحو دائرة الزرقاة الصدئة التي لا يعرف أحد منذ متى وهي مفترقة في هذا الصمت والصداء • ولم ألهم إشارتها • ابتسمت وقالت لي أتذكر يوم أزهرت ؟ • قلت لها انني أذكر ، ولم أزد •

جعلت البسمة تشعب شيئاً فشيئاً • فهمت أنها تود لو تزهو ثانية • وخشيت أن أقول لها أنها طوال عمرها هكذا ، وأنها لم تزهو مطلقاً • وأن داخلنا هو الذي أزهو باليوم ، لكنها كانت كما عرفها ، تكره الكلام ، وتكتفي بما تراه فقط •

وحدث فجأة أن انهارت مني ، تمددت بجوار الأعمدة وأخذت تهدي • ونحكي بصور عال عن الماضي ، وتكلمت كثيراً عن المجد الذي تذكره في صباها وسط أهلها ، وصرخت ثم انخرطت طويلاً في البكاء • وفجأة امتدت بإحتياجها بإصابعها المجهدة وقبضت على ذراعي بمنهج قولاذي وحقيقتي • أمي • اذهب واتني بها قبلما أموت •

ذهلت ، وخشيت أن تكون قد فقدت وعيها في النهاية لتطلب مني هذا المطلب الغريب • قلت لها انني لا أعرف أين هي فصرخت في وجهي ثم عادت تنتحب وتقبل يدي بينما تقسم :

— ساموت الليلة • ولا أريد أن أموت دون أن أراها •

وجعلت شسبافها ترتجف دون أن تنطق • أحسست بالحزن يساقط ثقيل في داخلي • ولم أملك أن أتكلم وحتى لو استنطعت فما كنت سأتكلم • يبدو أنني أصبحت مثلها مجبراً على أن أؤمن بالأجدر من الكلمات • وعرفت كم من العذاب يواجه الإنسان عندما يواجه ما لا تحتويه الكلمات • وفكرت طويلاً ودمرتني كل الطرق اللامجدية وفي النهاية انخرطت أنا الآخر في

مولد الزى يُنظر

.. شاهدنا لك يا جرجاوى

رددت جموع الميمان ومكورى القلب الهتاف .
أما المسوسون . من جلسوا هناك تحت حبة
الكنيسة التي تحتضن صورة يسوع وهو على صدر
أمه . احتسبت أنفاسهم وتسمرت عيونهم إلى
السقف .

في لحظات التحلي . رنا الحبيب . مغلوب مشرقه
إلى بطن القبة المحفوف لعلها تد نأية شهيد
الوثنية الذي يمرق في لباس الحرب . محوطاً
بالضباب . ويبدو حربة يفرسها في رأس التنين
المرتصب عند قوائم قرسه الأشهب .. زعق صوت
لم يخف إيمانه .

— يا .. يطل .

أضاف الرجل كث اللحية بعد أن دس زجاجة
الببيد في جيب بنطاله الخلفي :

— يا جيفارا .

— من ؟

لم يجب كث اللحية على الصوت الوحيد الواعي
الذي راح يسأل في المولد . لأن سيدة مفلوجة
جاءت من البراري محمولة بإيمانها على أعناق
أولادها . دفعوه أمامهم .

(.. اهدوا طريق الرب) ..

قال الشماسة وبين أيديهم صناعات نحاسية
يقرعونها ..

ارتفعت لحية القسيس وهو يصل في أذن
امراة مسجاة على حصير :

إذا خرجت . يا شيطان . من جسدها الطاهر ..
لن أقتلك .

شهقت المرأة تلوى فيها شيطانها الذي ينهل
من التبع .. القسيس بعد بأنه لن يقتله .. لماذا
لم يسبق أطواره فيها ويخلصها والعالم من
عذاباته ! .. دأب منتصاته أن يقتلع اللثيم من
رقبه . لكنه يعود ليسكن مرة أخرى في يتابع
الإنسان الرقاقة .. ولولاك أنت يا مطلق الوجه
ما بطوح ابنى في تلك الحرب .. قالوا أنه أسر
م أعلنوا فجأة استشهاده . وأنت . لم تولد إلا
يوم استشهداك . فلماذا لم تأت على رأس الجموع
وأنت ابنى الحبيب الذي به سررت ؟

في لحظات افاقته أحس من الواجب عليه أن
يقول وإن يتكلم وإن .

كان الكلام يهرب منه . أحياناً . ولا يتسرب
إلى آذانهم إلا هواء دافئ . لفتح أنفاسه . غير أنه
حينما يستعيد بديته . وما يكاد يبدأ بتعربة
الأمر حتى يقال عليه سكران .. ضاع بينهم
أثناء وعيه وأثناء لا وعيهم .

هللت امرأة حين أخذت تنضو ثيابها لتكشف
عن (العلامة) التي بدت كرشاش الزيت فوق
قميصها الأبيض . دلالة على أن البطل عادهما
وتوكيدا بأنها أبنت من مرضها .

— يامار جرجسى .. شاهدنا لك .

خرج من بين الجموع الهادرة بصعوبة . وصل
إلى البوابة الكبيرة — حرر أنفه من رائحة العرق
والليمون والسردين . استقبل الغسراغ الملون
بأعلام المولد . عرج إلى غرزة مطلة على البحر .
دغدغ الهواء وجهه . طالع صدر جريدته للمرأة
العشرين . تشربت عيناه صورة من يركب حماراً



شتاوب

انسانا آخر غير الذي عرفوه - فوق صليب
بتمتع له :

- أيسر ا .. أنا مؤمن .
- أهدت ابنك وهو صغير ؟
- هو راسه نفيا ..
- ادن فقد مات كافرا .
- لكيف سقط وهو يدافع عن العدل .
- بعي .
- أجل .

التفت يمتة ويسره . لم يجد احدا حواليه .
فكر ان يسأل القهوجي عن كان يعادته .. بيد
انه لاذ بالصمت خوفا من ان يظن به الظنون .
فطلب زجاجة بيرة اخرى .. تناول القهوجي من
بين قدميه الزجاجات الفارغة . وضع أمامه واحدة
ممتلئة . مرر فوهتها على شفتيه . جز بأسانه
عليها . تجشأ . ثم أحس بالفتيان والرغبة في
البيكا .. أشار القهوجي بأحيتة لزبون حين كان

يجفف دمعتهن العذرات على خديه :
- مسكين .. مات ابنه في الحرب .
رد الزبون :

وقعت في حبائل الخمرجي يا أخ .. ليس
هناك أولاد ماتوا ولا حرب ولا أحزان .

وهو يسير الى مكان ما خلف الفرزة .. تلوت
قدماء . فك أزرار سرواله .. فرج ما بين ساقيه ..
رشاش بوله يقشر حذاءه والبسدر ، قبايته في
البر الغربي يبدو كمنجل يحصد آلاف النجمات
لا يفصله عنه سوى البحر الممدد في صمت . بينا
أصابعه تحك شعر رأسه كأنها تحفر متجما غنيا
بالذهب والحجارة .

وخلفه أتباعه مهلهل الثياب . صبح وهو يطوي
الصحيفة :

- لقد ظهر .
- بعد أن وضع القهوجي أمامه زجاجة البيرة .
- سأل في لهفة :
- أين ؟
- في أحراش بوليفيا .

افترت شفتا القهوجي عن بسمة غباية ظهرت
خلالهما أسنانه المذهبة .. داح يتفخ في النار
وهو يرص حجرين لبعض الرائن .. نمة بعض
الفتيان تنوسطهم فتاة .. جدبت الفتاة نفسها
طويلا من غابة الجوزة بينما أصابعها تنقر عليها
في رتايه :

- مساء السطل .
- رد عليها مفتول عضلات الساعدين :
- مولد .
- صاحبه عائب .

جذبها الذي قال من يدها الى الحسارج حتى
ابسلهما الطلام الصارب أطنايه في الحلاء اللاعبدود
رغبت الرغبة في أجساد الآخرين . تسوجت في
عيونهم الأضواء . صارت قوس قزح . وابت
يا حبيبيا . كنت نظرا . مزهرا . يبيت الربيع
بانفاسك . لكنك .. آه .. قال من لا يعرفه
بعد أن جلس بجواره :

- أهو أنت ؟
- دفع إليه الزجاجاة وقال :
- اشرب .
- كافر .
- شمر عن أكمامه . بلدا مسيحه الموشوم -

هنري مور

ثلاث مقالات في النحت

ترجمة :

فاروق عبد العزيز



المقالة الاولى

صدر من النحت

صدر فن النحت اليوناني المتأخر من فكرة آمن بها فتأثروا إيماناً شديداً ، وهي فكرة عبادة المثل أو الشبيه . لقد صبوأ جُل اهتمامهم على نحت أعمال تمثل الواقع تمثيلاً تاماً كاملاً . وكان اهتمامهم بهذه الفكرة يفوق بكثير ما منحه لهم أسبقته عليهم من اهتمام لها . وبعد ذلك ولّى عصر النهضة اتجه هذا العصر بكلّيته إلى بحث المثل اليوناني من مرقده . ومنذ ذلك التاريخ - منذ عصر النهضة - ظل النحت الأوروبي ، وحتى بداية العصور الحديثة ، رافقاً بصره ، متطلعا نحو مثاله اليوناني .

وعلى اعتاب العصر الحديث كان العالم قد قطع ثلاثين ألفاً من السنين منذ بدأ يخرج لنا منحوتاته . وفي عالمنا المعاصر أضحت لدينا - نحن وأولئك النحاتين القلائل الذين عاشوا منذ مائة عام أو نحو ذلك - ويفضل سهولة الاتصال العالمي وإمكانية التقارب - أضحت لدينا علم بالكثير من آثار هذا التراث العالمي . وبالتالي

✽ نشرت لأول مرة بدون عنوان في « مجلة الرابطة القلمية » ، ٢ مايو ١٩٢٠ .

لم يعد في إمكان معرفتنا بالفن اليوناني ومثاله أن تفشى إبداعنا وتحول بيننا وبين التعرف على الموزون النحتي الذي أبدعته سائر أمم الأرض . بين أيدينا الآن صور فوتوغرافية حية للحق اليوناني والنيلوي جنباً إلى جنب مع النحت السوري والبابلي والمصري واليوناني المبكر والصيني والأتروسي والهندي والمالياني والمكسيكي والبيروني والرومانسكي والبيزنطي والقوطي والزنجي وكذلك صور للنحت في جزر البحار الجنوبية والنحت الهندي الأمريكي في الشمال ، بأبدننا الآن أمثله حيه مصوره بسهولة الإطلاع عليها ويمكننا - من طريقها - أن نلقى نظرة عالمية شاملة على التراث النحتي ، نظرة لم تكن مسورة من قبل بحال .

ولقد كان تحطيم المثل اليوناني - وكان هو المثل الواحد - أمام عيني النحات الحديث نقطة تحول عظمى في تاريخه (هذا في الوقت الذي كان فيه اتجاه جديد ينمو ويتأصل بأعمال مصورين من أمثال سيران Cézanne وسورا Seurat نقطة ابتعثت فيه القدرة على أن يكشف للمرة الأولى الدلالة الانفعالية الكامنة في الأشكال بدلاً من التسمر أمام قيم تمثيلية مجردة ، لقد وضعت عنه أصره وحررت حتى استطاع أن يكشف للمرة الأولى كنه مادته التي يتوسل بها في عمله ، يكشف أهميتها في ذاتها . لقد نضجت فيه من روحها كي يفكر في مادته ، ويخلق فنه بالنحت ، والنحت التلقائي المباشر ، لقد أثارت له السبيل كي يتفهم مادته ، كي

خلقا جديدا في ذاته ، وليست مجرد حيل أو مآثر نسخ الحياة أو الذاكرة تحيا حياة ميتة كاشغال الشمع في صورتها المطابقة للواقع .

يختلف نحات عن آخر عند وضع عاباته أو اختيار مثله . وهذا طبيعي إذ أن هناك أسبابا للتباين في التخصصية وفي الذاتية كما أن هناك أسبابا أخرى في درجة نمو كل منهما فنيا . والنحت الذي يؤثر في ويحركني هو نحت اجتمعت له كل عناصر الحياة ، نحت يحيا بذاته ويملا المكان كله . هكذا يحيا عندما تتوافر له عناصره المكونة له ، عندما تتكامل وتقوم - حينئذ - بدورها بفاعلية مؤثرة كمثل تحقق تعارضا حقيقيا بين مكونات البناء كله - تعارض لا يحدته مجرد نحت سطحي بارز . كما أن هذا النحت ليس خاضعا تماما لقوانين التناظر . أنه نحت يسكنني ، نحت قوي حي يمدنا بقوة وطاقة عظمتين كهاثين اللتين نستعملهما من الجيل الشامخة . إن لذلك النحت حياة خاصة به ، إنه نحت مستقل تماما عن الشيء الذي يمثل .

● تستقبل القاهرة خلال هذا الشهر لأول مرة أعمال النحات البريطاني المعاصر هنري مور بمناسبة عيدها الألفى . . . وإذ كانت هذه المشاركة في الغية القاهرة تعتبر حدثا فنيا له دلالاته ومفراه الكبير ، فإن المجلة تقدم له بثلاث مقالات في النحت كتبها هنري مور . . وفيها يمثل قدر كبير من فلسفته وفكره .

المقالة الثانية

غايات النحات

يكشف النحات من خلال تجربته الماضية ، ومن خلال ملاحظته الدؤوب للقوانين الطبيعية ، ومن خلال نقده لأعماله وأعمال الآخرين وكذلك بتأثير طبيعة شخصيته وبناؤه النفسي ، ومن خلال شكل المرحلة التي يمر بها في طريق ممارسته الفنية - يكشف أن ثمة سمات معينة يتسم بها فن النحت ، وتمثل بالنسبة له أهمية جوهرية وبالنسبة لي فقد استطلعت أن أتوصل إلى تحديد السمات الآتية :

الإخلاص للمادة :

لكل مادة صفاتها وخصائصها التي تتفرد بها دون غيرها من المواد . ولا تقوم المادة بدورها في تشكيل فكرة النحات إلا حينما يباشر النحات - من ناحية - عمله بتلقائية ومباشرة ومن ناحية أخرى ، حينما ينشئ بينه وبين مادته علاقة حية وفعالة . حينئذ فقط يمكن تشكيل المادة . فالحجر ، على سبيل المثال ، وهو مادة صلبة ومركزة اللزات - يتطلب حذرا في التعامل معه

بمخاطف معها حتى لا يدفعها دفعا إلى أن تتعدى حدود امكانيتها النهائية - التي حيدتها لها الطبيعة - فلا تتلف - حينئذ - إلا البناء الواهن الضعيف ، لقد علمته نقطة تحول أن النحت في الحجر يجب أن يبقى - وبأمانة - محتسبا في الحجز ، علمته أن معنى أو يحاول النحات دفع الحياة في عمله ، فيكسبه لحما ويجري في عروقه دما ، وينبت له شعرا فوق رأسه ، ويضع له نونته على خده أو ذقنه . علمته أن معنى هذه المحاولة هو أن النحات قد انحط إلى مستوى ساحر المسرح أو « الحاوي » .

إن أمامه الآن - ومن بعد استيعابه لنقطة تحول العظمى - عالما فسيحا لامتناه . سوف تكون الطبيعة والعالم من حوله - وكما كان دائما - نبعان لا يفيضان إلا لهماه ، منهما سوف يتعلم مبادئ الانزاس والإيقاع . فيهما سوف يرتب النمو العضوي للحياة ، سوف يحس بالأسجداد والتناثر ، بالتناسق والتقابل ولربما جاء عمله يحمل قبا تشيلية نسبيا ، أو ربما جاء - كالموسيقي والعمارة - غير تمثيل . ولكن عليه أن يعلم أن المحاكاة الآلية للأشياء والحياة المحيطة به سوف تصيبه بالاستياء - فقد نُسِف ظهور آلة التصوير والنقش على الأهداف Cameograph هذه المحاكاة كفاية له . بعد نقطة تحول سريغ الفنان في أن تكون أعماله

✽ نشرت لأول مرة بدون عنوان في « الوحدة ١ تحت إشراف هريبرت ريد - لندن ١٩٩٤ »

متناظرة في نسقتها العام ، فأنها تتفاعلها مع البيئة ، والنماء ، والجاذبية ، تفقد تكامل تناظرها .

نامل الأشياء الطبيعية :

نامل الطبيعة جزء من حياة الفنان . انه يريد من اماليه تفاعله مع الشكل كما يحفظه بنيتها دفعا بعيدا عن الانجاس في دائرة النمط المعادل — للطبيعة — فقط . ان نامل الطبيعة يدعى الهامه بدفعة الحياة ويمتحنه فرصة التجدد على الدوام .

وبرغم ان الجسم الانساني هو اول ماثير اعق اعماق اهتمامي غير ابي استسلمت ان اكتشف مبادئ الشكل والايامع من دراسة الاشياء الطبيعية كالخشب ، والصخور ، والعظام ، والاشجار ، والنباتات .. الخ .

فالمخشب وكذلك الصخور تكشف عن منهج الطبيعة في تكوين الحجر .

فترينا حصباء البحر الناعمة التي استهلكتها الامواج طريقة المعالجة الناعمة المتكاملة والمنهكة للحجر ، كما انها تكشف عن مبادئ في الانناظر . وترينا الصخور طريقة المعالجة الصسقولة المنقطعة الحادة للحجر كما تكشف عن ايقاع للكتلة بحصى وهسن .

وترينا العظام قوتها البنائية الرائعة وتكشف عن حدة والصلابة في الشكل وتظهر فاصلات انتقالية رقيقة بين كل جزء من الشكل وآخر . كما انها تقدم تنوعا كبيرا في الاجزاء .

ترينا الاشجار (جنوع الشجر) اصول مبادئ النمو وتكشف لنا عن قوة في المفاصل كما انها تسمح بيسر الانتقال من جزء لآخر . انها تقدم المثال الاعلى لنحت الخشب وهي ترتفع لاطل في حركة متعرجة صامدة .

وترينا الاصداف صورة الطبيعة في شكلها الصلب المجوف (النحت المعدي) ، كما انها تتمتع تكمال مذهش في الكيان المنفرد .

يمكن النحت ان يوسع من آفاق تجربته مع الشكل بدراسة تلك المجموعات التي لا يمكن حصرها من الكيانات والايقاعات التي تزخر بها الطبيعة دائما (وقد وسع استخدام الميكروسكوب والتليسكوب من مجال معرفة هذه المجموعات) .

وبجانب هذه السمات الشكلية فان هناك سمات اخرى للرؤية والتعبير :

الرؤية والتعبير :

عائتي في عملي كنحات هي ان اجمع — بقدر ما يمكنني من التكيف — بين المبادئ المجردة للنحت وبين تحقيق فكرتي .

علا ينبغي ان يكسوه الزيف كي يبدو لحا طريا ، لا ينبغي ان يدفع دفعا حتى يتعدى حدود امكانيته البانية — التي حددتها له الطبيعة — فلا يخلف حينئذ — الا البناء الواهن الضعيف . ينبغي ان يحتفظ الحجر بوتره الحاد المشدود وحجوره الصلبة المركزة .

الوجود الكامل للأبعاد الثلاثة :

التعبير النحتي في اوجه هو الشكل في حقيقته العرافية الكاملة .

ان نحت اشكالا بارزة على سطح الكتلة معنا اننا نضرب صفحا عن الامكانيه الكامله للمبهر النحتي . وحينما يتعمق الفنان مداه وحينما سوفر لديه المعرفة بامكانياتها البنائية — كما حددتها له الطبيعة — حينئذ وليس قبل ذلك — نتاح لنحات الحرية اللارمه للتعامل مع ماده في حدودها . بهذا ذلك يفتح الطريق امام لنحات لكي يحيل كتلة جماد الى تكوين تعديق به وجوده الشكلي الكامل . تكوين يزخر بكل متنوع الحجم والنسب تتفاعل في لبيتها اني نمل المكان ، تثقل وتشد هنا ، تمتد وتعارض هناك في علاقة مرافية كامله — تكوين سخوي بمعنى ان مركز الجاذبية يقع داخل المادة ذاتها (لا يبدو واقعا فوقها او متحركا بعيدا عنها) سكنوي ومع ذلك يسري توتر انيقامي/جسماني بين مكوناته .

وفي عالم النحت — النحت في وجوده الشكلي الكامل — ليس ثمة زاويتي رؤية متناظرتين على الاطلاق . ان تحقيق الرغبة في خلق الشكل يصل اقصاه عندما ترتبط هذه الرغبة بالانناظر . لان أية كتلة متناظرة — اي يتساوى جانبها — لا يمكن ان تعطى اكثر من نصف وجهات النظر المختلفة التي تزخر بها أية كتلة لامتناظرة . كما يتصل الانناظر ايضا بالرغبة فيما هو مفزوي — وتلك رغبة تمتل في — اتصالا اوثق من اتصاله بالرغبة فيما هو هندسي .

وعلى الرغم من ان الاشكال العضوية قد تكون

● غاية نحات مثل هنري مور هي ان يقدم تصورات في اشكال طبيعية بالنسبة لادته التي يتعامل معها .

● هذي كلمات فنان — فنان لا يحلق في افق ما وراء الطبيعة . ولا يسمح بين مدركات او نظريات جمالية ، انه فنان يتكلم الينا بتلقائية ومباشرة من خلال تجربته

هربرت ويد



أرملة - ١٩٦١

ويعا أن غاية العمل الفني ليست إغارة انتاج المظاهر الطبيعية ، فليس هو - من ثم - فراراً من الحياة لكنه قد يكون - حينذاك - توغلاً في أعماق الحقيقة .

ليس العمل الفني مسكناً أو مخففاً ، ليس ممارسة مجردة للدوق الجميل ، ليس رسماً لاشكال تبث رؤيتها السرور في أوصالنا ولا ألوان تعرض لنينا في مجموعات أخلاذة تخطب الأنظار ، ليس الممثل الفني زينة أو زخرفاً للحياة ، انه يهد الأشياء من ذلك ، انه تعبير عن حقيقة الحياة ومعناها ، انه الباحث على بذل الجهد الأكبر في سبيل الحياة .

المقالة الثالثة

مذكرات في النحت

● يحظى النحات أو المصور حينما يتحدث أو يكتب كثيراً عن عمله . ان ذلك يرشح من شدة أوتار فنه . والأوتار المشدودة أمر ضروري بالنسبة لعمله . وهكذا فان محاولته الإفصاح عن غاياته ومقاصده - بدقة منطقية تملأ فيه - سوف تؤدي به - بسهولة - الى هاوية التفسير بينما يقبع عمله الحقيقي حبساً في معرض مشدود - بدوره - الى قفص من المفاهيم والمدركات المغلقة بالفاظ المنطق ومعاني الكلمات . ولكن .. وعلى الرغم من أن الجانب غير المنطقي ، الجانب الفسريزي اللاواعي من عقله

ي في النحت تدفع المدة - وحدها - بالفنان بعيداً عن محاوله التمثيل اتنام ، دافعة به نحو التجريد) .

ان السمات التجريدية للتصميم قد تكون ذات أهمية بالغة لفهمه عمل ما ، اما بالنسبة لي فان العنصر النفسي البشري يعادل عندي نفس الأهمية المعطاة للسمات التجريدية . واد اجتمع العنصران التجريدي والبشري في عمل ما فان النتيجة في النهاية سواء تقول بمعنى أعمق .

الدفع الحيوي والقدرة التعبيرية :

بالنسبة لي ، لا بد ان تسري في كيان الدم - نطقه بدو - دفعة حيوية ينبع من داخله . ولا اعني بهذا ان تكون الدفعة الحيوية لعمل امتداداً لحيوية الحياة او الحركة او العمل الطبيعي او ظلاً للأجسام الراضية الراضية المهتزة او كلاً او كذا ، لا ، ان ما اضنيه هو امكانية احتواء العمل الفني على طاقة عظيمة تكمن فيه ، على حياة متكاثرة تنبض عاصرها فيه وحده ، حياة مستقلة تماماً من الشيء الذي قد تمثله - وحينئذ - وعندما يحيا عمل ما بتلك الدفعة الحيوية المعالة ، فاننا لا نربط بينه وبين كلمة « الجمال » .

ان « الجمال » بالمعنى الذي كان يفهمه فنانون اليونان المتأخرين وفنانون عصر النهضة ، لا يمثل لي الغاية من نحتي .

فالفرق بين جمال التعبير وقوة التعبير فرق في الوظيفة .

فالغاية من جمال التعبير هي ادخال السرور على الحواس .

بينما تكون الغاية من قوة التعبير هي خلق دفعة الحياة الروحية ، وهي التي تحركني وتوغل في أعماقي الى آفاق تتعدى مجالات الحس

* نشرت لأول مرة تحت عنوان « النحات يتكلم » في (المستمع) ١٨ أغسطس ١٩٦٧ .

فى البداية الا كيانا ثنائى الأبعاد فقط ، انه لا يستطيع - بعد - أن يتعرف على المسافات والاعماق . وبعد ذلك يتعين عليه - من أجل سلامته الخاصة ومن أجل ضرورات عملية - أن يتبنى (جزئيا وعن طريق التمسك) مقدرته - ولو باعتساف الى حد ما - على ادراك المسافات ثلاثية الأبعاد . ونحن غالبيت الناس لا نتقن مع العمل الفنى الى أبعد من هذه المرحلة ، لأنه قد تحقق لهم - وهو المهم فى نظرهم - الوفاء بمطالب الضرورة العملية . ورغم أنهم قد يصلون الى درجة مقبولة الى حد ما من القدرة على ادراك ماهية الشكل المسطح ، إلا أنهم لا يواصلون المسير بأذنين المزيد من الجهد الانفعالى والعقل الضرورى للتوصل الى فهم للشكل فى وجوده الفراغى الكامل .



أموعة - ١٩٢٤

وهذا هو ما ينبغي للنحات أن يقوم به .

عليه أن يجاهد - بلا توقف - بالتفكير النظرى والعمل فى الشكل - الشكل كوجود كامل فى الفراغ . انه يحصل على الكيان الجامد ، الصلب ، المبرمج فى داخل راسه ، انه يفكر فيه - ومهما كان حجمه - كما لو كان ممسكا به كله ، يحتوى كاملا فى تجويف يده . انه يتمثل فى عقله صورة شكل معقد - يتمثله من جميع جهاته ، انه يعلم انه حينما ينظر الى جهة منه فانه يرى - فى عين الوقت - الجهة الأخرى بوضوح كامل ، انه يعرف على مركز جاذبية عمله ، على شكلته ، على ورده . انه يعرف حجمه كما يعرف حجم الفراغ الذى يحتله الكيان - بعد خلقه - فى الفضاء .

وعلى المتذوق الحساس لفن النحت أن يدرب نفسه على أن يحس بالكيان وببساطة - على أنه بيان لحسب ، ليس وصفا لشيء ، أو تذكيرا بذكرى . وعلى سبيل المثال ، عليه أن يحس بالبيضة على أنها - وببساطة - كيان صلب متفرد ، بعيدا عن فائدتها العملية كنوع من الغذاء ، وبعدا عن فكرة أدبية قد تترى على ذهنه مفادها أن البيضة سوف تخرج طائرا ما . وهكذا ينبغي له أن يوجه حسه لتجربة مسح كل الأجسام الصلبة كالصخرة ، أو ثمرة الخور ، والبرقوق والكثيرى أو قرع الصندع أو الفطر أو قسمة الجبل ، أو حبة من اللوبية ، أو ثمرة الجزر أو جذع شجرة ، أو طائر ، أو برعم ، أو قبره ، أو بقى الست ، أو بنات الحلال أو قطعة من العظم . وتتجرتبه - المتذوق الحساس - مع هذه الأشياء يفقد وفى مكانه المضى فى اختبار قدرته على تذوق أشكال أشد تعقيدا أو مجموعات تضم أشكالا عدة .

ينبغي له أن يقوم بدوره كاملا خلال عمله ، الا أن له - للفنان - أيضا عقلا واعيا لا يصيبه الشلل . ان الفنان يقوم بعمله خلال استحضار مركز لذاتيه التى يتولى جانبها الواعى توجيه الصراعات - فى عقل الفنان - ناحية وتقطيم بذكراته من ناحية أخرى . انه الجانب الواعى بهذا بقى الفنان الضلال ويعصمه من محاسناته الصرب فى اتجاهين مختلفين فى آن واحد .

من هنا . . يبدو معقولا أن يسمى النحات - من جانبه - ومن خلال تجربته الواعية - الاعداد مفاتيح . قد تسهم فى معاونته الآخرين لانجاح محاولتهم للاقترب ثم الولوج الى عالم النحت . وهذا المقال يحاول أن يسلط الضوء على المهمة غير مدع المزيد . ليس المقال مسحا عاما لتاريخ النحت أو تنميا لتطور تجربتي مع هذا الفن ، لا ، ليس هذا المقال سوى يضع مذكرات كتبها حول المشكلات التى جابهتني من آن الى آخر خلال ممارستي للعملية الفنية .

• يعتمد تفوق وتقييم فن النحت على وجود القدرة على التجارب مع الشكل فى أبعاد ثلاثة . وربما كان هذا هو السبب الذى وصف من أجله فن النحت بأنه أصعب الفنون قاطبة ، وبالتأكيد يتفوق النحت فى مقداره صوغه على الفنون التى يمكن تقييمها بالنظر الى الأشكال المسطحة والكيان الثنائى الأبعاد . ان كثيرا من الناس مصابون بعصب الشكل أكثر من إصابتهم بعصب الألوان ، ان الطفل الذى يتعلم كيف يرى لا يميز

والملاحظ أنه منذ عصر الفن القوطي والنحت الأوربي قد كسنته الطحالب وبنت عند أقدامه الحشائش الضاربة كما تكاثرت عليه كل أنواع الفطرات السطحية - وكانت نتيجة هذا كله هي احتجاب الكيان تماما .

وأخيرا بحث « برانكوزي » (١) ومسؤولا لتخليصنا من هذه الطفيليات والعود بنا إلى الوعي بالكيان من جديد . ولكي يصل بنا إلى ذلك كان عليه أن يستجوع تركيزه ويصممه كله على أشكال تنقائية غاية في البساطة والوضوح ، كي يحفظ منحوتاته - كما كانت بالفعل - استوائية متوحدة ، ولكي ينقى ويصقل كيانه واحدا إلى درجة أصبح معها كيانه ثميًا جدا . أن عمل « برانكوزي » يعتبر - وبض النظر عن قيمته في حد ذاته - ذا أهمية تاريخية كبرى في تطور النحت المعاصر . لكن .. ربما أصبح الآن من غير الضروري أن نحسب من النحت ونفله في وحدة (سكونية) شكلية منفردة . باستطاعتنا الآن أن نبدأ في إطلاقه من محبسه ، نطلقه كي يرتبط ويجمع بين أشكال عدة تنوع في الحجم والنسب والأجزاء والاتجاهات ، يجمع بينها في كل عضوي واحد .

وبرسم أن الجسم الإنساني هو أول ما يثير أعين انحنامي ، إلا أني حرصت دائما على أن أوجه مزيدا من العناية نحو دراسة الأشكال الطبيعية كالعظام والأصداف والخصية .. إلخ . وأحيانا أجدي بعد مضي أعوام عدة من المسير فوق الشاطئ ، أجدي ما زلت واقفا فوق نفس البقعة من شاطئ البحر - لكن كل عام يضي ، يأسر هيني كيان من الخصية جديد ، جديد رغم مضي عام على وجودها هنا وبالمئات ، ومع ذلك لم تقع عليها عينا بالمرة من قبل . ومن ملايين الحصى الذي أمر به في مسيرتي فوق الشاطئ أجدي أيضا اختار البعض ، اختاره فافرا فاهي بالعجب ، ومستشارا ، أتى اختار فقط البعض الذي يتلادم وغبني في خلق الشكل في وقت هذا الاختيار ، المحدد . وأن جلست أنفخص الحصى واحدة تلو الأخرى ما يلبث شيء آخر أن يقع ، فأتى حينئذ قد أوغل في تجربتي مع الشكل راغبا في مزيد ، وذلك بأن أعطى لعقل الفرصة والوقت في محاولة للتكيف مع كيان جديد .

أن ثمة كيانات شساملة وعظيمة يتكيف كل

(١) كونستانز برانكوزي (١٨٧٦ - ١٩٥٧) . نحات روماني الأصل عاش في باريس ، رفض الكلاسيكية والطبيعية ورواد وقاد ثورة كبرى في فن النحت الحديث عوامها البحث عن نقاء الكتلة وجوهر العمل النحتي .

إسنان معها بلا وعية . بلا وعي يمكن لهذه الكيانات أن تتجاوب معه مالم يتدخل الضابط الواعي مقلدا المفاذ .

تربنا الصبء منهج الطبيعة في صنع الحجر . أن لبض الحصى الذي التقطه تقريبا أو فتحات تتخلله تماما ، من جانب إلى آخر .

وعندما أبدأ عمل مباشرة بالتعامل مع مادة حجرية صلبة قابلة للتفتيت فغالبا ما يكون الافتقار إلى التجربة وغياب الاحترام العظيم للمادة وكذلك الرهبة والخوف عند معالجة المادة خشية إفسادها ، غالبا ما تكون هذه العوامل سببا في إنتاج نحت سطحي بارز معروف من أية قوة تعنيت حقيقية .

وعلى العكس تماما من هذه العوامل فيزيد من التجربة في التعامل مع المادة ، فإن العمل المكتمل في الحجر يمكنه الآن أن يحتفظ بأكمانية داخل حدود مادته وبهذا لا يصاب البناء بالوهن والضعف تتعدى المادة حدود امكانياتها السائنة - التي حددها لها الطبيعة - وبهذا أيضا يستحيل الحجر من كسدة داره غعل إلى تكوين له وجوده لشكل السكامل ، برحر كتل متنوعة الحجم وراجزاء ساعم سوريا في علاقة فراغية .

وهو الممكن أن تتخلل فتحة ما قطعة من الحجر ومع ذلك لا تعد هذه القطعة صميغة البناء - هذا - فقط ، بل كانت الفتحة مدروسة في علاقتها بالحجر والكيان والاتجاه . وعلا ببيدا شكل العوس فاهيا يمكن أن تظل قوية متماسكة تماما . أن الفتحة الأولى التي تتخلل قطعة من الحجر تكون بمثابة الرؤيا .

والفتحة التي تصل بين جانب وآخر تتيح الامكانية للتكوين لكي يستحيل تكوينا ثلاثي الأبعاد .

ومن الممكن أيضا أن يكون للفتحة القدرة على خلق معنى الكيان - في ذاتها - تماما مثل كتلة صلبة .

وحيث تتخلل الفتحة الحجر - وحسب - ، وعندما تكون الفتحة هي الشكل المراد والمستوعب، يكون النحت في الهواء الطلق ممكنا .

أما عن غموض الفتحة - فإن ذلك هو السحر الغامض الذي يكتنف الكهوف التي تتخلل التلال والروابي .

• لكل فكرة حجمها الطبيعي Physical الكلام •

لقد ظلت قطع من الحجر الجيد في مكانها حول مرسمي لمد طويلة ، لأنه بالرغم من أني أملك الأفكار التي قد تتناسب مع نسب هذه الأحجار ومادتها فإن حجبها لا يفي بأغراض فكريتي .

وللمقياس حجم يختلف عن حجمه الطبيعي
المعل عن دوجه القياس بالاقدام والبوصات -
لان هذا الحجم يرتبط بالرؤية .

ان عملا نحتيا ما قد يفيض بدفقة من الحياة ،
هائلة يتفوق بها على حجم الحياة المتاح له ، ومع
ذلك يحيا قيمتا ضحلا فقير الاحساس - هذا
بينما يحيا عمل نحتي صغير لا يرتفع فوق قاعدته
اكثر من بضع بوصات ، يحيا موحيا باحساس
مؤثر بالضخامة الجمجمة والعظمة والجلال البشري
الانري وذلك لان الرؤية التي تكمن وراء رؤية
عظيمة . وتقف رسوم مايكل أنجلو أو مادونا
ماساشيو Masaccio وكذلك قاعة البرت
التذكارية كاملة على صفة ما ذهبت اليه .

ومع ذلك فان الحجم الفعلي الطبيعي Physical
مشحون أيضا بانفعاله المؤثر بالمعنى ، اننا نقيم
علاقاتنا بالأشياء متعلمين الى حيننا نحن ، نلتقي
بها في دائرته فقط . كما ان استجابتنا
الانفعالية للحجم تنضبط بحقيقة أن طول الرجال
يتراوح - في المتوسط - بين خمسة وستة
اقدام .

وهكذا فان نموذجا مصغرا ودقيقا يبلغ ١ : ١٠
ستون هنج Stonehenge (٢) - حيث يمثل
ارتفاع النموذج عن ارتفاع حيننا - سوف يفقد
كل امكانية له للتأثير على الاطلاق .
ويخصص النحت كثيرا لاعتبارات الحجم الفعلي
اكثر من تأثر التصوير بها . لان الصورة مغزولة
باطارها عما يحيط بها . ، هذا ما لم يكن حجم
أغراض التزيين والرغرفة (وهكذا تحتل
الصورة - بسهولة - بدرجات سلمها التحول .

لوسحت في الاعتبارات العملية - مثل تكاليف
المادة والنقل . الخ - بالقيام بعمل أكبر - في
الغالب - مما أقوم به الآن ، فسوف أبادر بعمل
منحوتات كبيرة . ان الحجم المتوسط لا يفصل
بدرجة كافية - في المتوسط - بين فكرة ما وبين
رثانة الحياة اليومية . بينما يتطلب الحجم
البالغ الصغر أو البائع الكبير انفصالا ذا حجم
اضافي يقابل تلك الاقاصي .

كنت حديثا امامس النحت في الريف في
الهواء الطلق . وهناك اكتشفت أن ممارسة
النحت في الريف تسمح بقدر أكبر من الطبيعة
يقوق ما أحصل عليه في مرسم لندني ، غير أن
الريف يتطلب أبعادا أكبر . ان أية قطعة من
الحجر أو الخشب يتصمادف أن أجدها ملقاة

(٢) ستون هنج - كتلة تطلق على دائرة حجرية مرتفعة
بمنطقة سهول سالزيري حيث وضعت إحدى المذابح التي
ديرها هنجت للنبلاء البريطانيين ، وانتشر استخدام الكلمة
للدلالة على أية أبنية حجرية ماثلة .

عرصا في مكان ما أو آخر ، في حفل ، أو يستأن
أو حديقته ، قد تبدو - وعلى القدر موافقة تماما
لأغراض أو ملهمة لي .

● أما عن رسومي فقد قمت بها - أساسا -
كعميل في في مهنتي كمنحات - كوسيلة لتوليد
الأفكار الصالحة للنحت ، كتقيد استمد منه
الفكرة المبدئية - كأداة لتنويع الأفكار وكطريق
لتنميتها .

كما أن النحت أيضا - اذا ما قورن بالرسم -
يعد وسيلة بسيطة للتعبير ، وهكذا أجد في
الرسم منفذا سريعا للأفكار التي لا يتسع الوقت
لتنفيذها نحتيا . كما أني أستخدم الرسم
كمنهاج لتأمل ودراسة الأشكال الطبيعية (رسوم
من الحياة للطعام والاصداف . الخ) .
وأحيانا أمارس الرسم ابتغاء المتعة المستمدة
منه في ذاته .

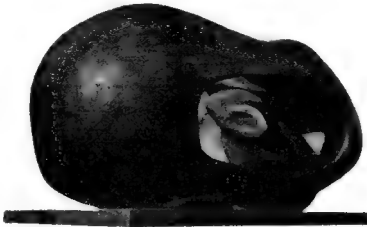
ولقد علمتني التجربة - بالرغم مما قلت -
أنه لا ينبغي أن انسى أو أغفل الفرق بين
الرسم والنحت . فالفكرة النحتية التي قد تبدو
مرضية - عندما ترسم - تتطلب - كضرورة -
بعض التحوير عند ترجمتها الى نحت .

وحينما كنت أرسم بقية الحصول على أفكار
نحتية - كنت في الوقت ذاته - أحاول أن أسبق
عليها - بقدر الامكان - لأيهام بأنها منحوتات
حقيقية . بعض أني رسمت متعبا منهج الايهام
بإستخدام الضوء /الساطق على جسم صلب .
لكنني اكتشفت الآن أن الفضي مع الرسم الى حد
صحيح معه بديلا للنحت لدى سوف يؤدي الى :
• اما الى فتور الرغبة عندي في ممارسة
النحت .

• وإما - وهذا محتمل - الى أن يستحيل
النحت عندي الى مجرد تحقيق ميت للرسم .

ها أنفا أترك المجال الآن أكثر لنفسا
لتفسير رسومي كمؤلف للأفكار النحتية . وها
أنذا أيضا أمارس أغلب رسومي الآن مستخدما
خط والانعام المسطحة دون الايهام بالضوء
والظل الكونين للأبعاد الثلاثة ، غير أن هذا لا يعني
بحال أن الرؤية التي تكمن خلف الرسم رؤية
ثنائية الأبعاد فقط .

● يبدو لي الأ ضرورة هناك على الإطلاق لذلك
الشجار العنيف المستمر بين التجريدين
والسورياليين . أن الفن الجيد - في مجوعة -
يحوي في تكوينه كلا من عنصرى التجريد وما
وراء الواقع (السورالية) ، تماما مثلما احتوى
من قبل في تكوينه عنصرى الكلاسيكية والرومانسية
- النظام والايمار ، العقل والحساس ، النوعي
واللاوعي . على كل جانب من جانبي ذاتية الفنان
أن يقوم بدوره كاملا . واعتقد أن المتحرك الأول



أرملة - ١٩٦١

لا حصر لها والتي انضمت تاريخ الانسان • وهذا مثال ، ان الاشتغال الدائرية توحي دائما بعكرة الانمار والاضباب ، توحي بالنضج والاكتمال • ربما كانت كروية الارضى علة لهذا الازياء • لا كما كانت استدارة صمغ المرأة او عالية المرواح الصغار • ان أهمية هذه الكيانات قضوي ، أنها تمثل الخلفية والأصل في عاداتنا الإدراكية • إلى اعتقد أن العنصر الانساني في حياته الضوية ، سوف يظل يمثل دائما بالنسبة للنحت عندى الشيء الهام والجوهري ، ما نحا اياه دفقته الحيوية • ولهذا فإن كل نحت أقوم به يتسل في عقل ذاتية وشخصية السانية وأحيانا حيوانية ، ان هذه الذاتية تقوم بعمية الصابغ لتصميم العمل ولسماته الشكلية حافظة اياه من التسطح والتفكك ، كما أن الفعل بهذه الذاتية يتحكم في مقياس رضائي أو غير رضائي • أولا بأول - عن عمل في مراحل نموه • ان اتجاهي وغايتي بيدوان وثيقى الصصلة بهذه المتقدات ، وان كانا لا يرتكزان عليها بصورة كاملة • ونحتي يتقدم ، قليلا في احتفاله بالقيم التمثيلية ، قليلا في حرصه على أن يبدو نسخة لشيء خارج عنه • ولعل هذا هو ما قد يخلع عليه بعض الناس صفة التجريد ، غير أن لدى علة أخرى لتقدم نحتي ، قليلا في احتفاله بقيم التمثيل ، إلى أومن أنه - وعن هذا الطريق الذى أسلكه - يمكنني أن أقدم المحتوى البشرى والنفسى لمسل بأكثر قدر ممكن من الوضوح والتكثيف •

في عقل الفنان المصور أو النحات قد يختصار أحد الجانبين - من ذاتيته - منطقاً لمركبه • وأحيانا أبدا رسما ما - وأنا أقول هذا من واقع تجربتي وفي نطاقها - وعقل خال تماما من أية مشكلة محددة تروم حلا ، كل ما هنالك هو انى أبدا مزودا برغبة في بحريك القدم الرصاص فوق الورقة ، ثم اخط خطوطا ، وأصع أعلما • ثم أبني كيانا ، أقوم بهذا دون أن أضع أدنى عارة وعية محددة • ولكن ما أن بشرع عمل في التفاعل والذوبان فيما قيمت به - حتى لحظتها حتى أصل إلى نقطة تصبح الفكرة عندها واعية متبلورة ، وحينئذ يعرف النظام والانضباط طريقهما المشروع •

أو انى قد أبدا أحيانا أخرى بموضوع أمامي ، أو أبدا عملي - في كتلة من الحجر مسروقة الأبعاد - ابتداء حل مشكلة نحتية تتسلفني ، ثم أتلو ذلك بمحاولة واعية لانشاء علاقة منظمة بين الأشكال التى سوف تعبر عن فكري • ولكن اذا كان القصد من العمل هو أن يتعدى كونه تمرينا في النحت ، فإن طفرات كثيرة - لا يمكن تحليل حدوثها - ما تلبث أن تتخلل مجرى عملية التفكير ، وهنا يلعب الخيال دوره • ولقد يبدو من حديثي عن الكيان والشكل انى أطلع اليهما - في ذاتهما - كفايات نهائية • ولكن الحقيقة بعيدة كل البعد عن هذا الظن • اننى واع تماما بحقيقة أن الصوامل النفسية والترابطية لا بد أن تباشر دورها الكبير في العملية النحتية • بل ربما يرتكز معنى الشغل نفسه ودلالته على الأثر الذى طبعته العلاقات التى



يقدمها : بدرالدين أبوغازي

وتفتح أهل الفكر على آفاق الفنون واهتمامهم بها .

وجمع كتابه « حصاد الهشيم » مجموعة من مقالاته التي نشرها في أوائل العشرينات تبدأ بذلك المقال الذي نشره في جريدة الأخبار سنة ١٩٢٢ عن الآثار في مصر : يقول المازني في هذا المقال « الحجر لا يحس الحجر ٠٠٠ ولقد غير بنا زمن انحطاط كانت فيه آثار الفراعنة والعرب وغيرهم ممن حفظت مصر ذكرهم ، حجارة وكان الناس شيئا لا يتناولون إلى نظرة يلقونها عليها ، وإذا أخطرها شيء يباليهم عجبا للقضاء وما تحشرونه من جهد ، وأضاعوه من وقت ومال في نقل هذه الحجارة ورصفها وتوطيدها وتلوينها ، وكان أهل القرب ينفون إلى هذه الحجارة ويوسعونها نظرا ، وتقربا وأصعابا ، ويوسعون أهل مصر عجبا وتهكما واستخفافا » .

ثم يقول « فالآن تغير كل شيء ، حلنا نحن وحالت الحجارة . نطقنا لنا ووهينا منطلقها ، وارتسمت على الواح صوانها مصان ندرناها ونتحرك لها وتجلست لعيوننا وقلوبنا وعقولنا صور محد قديم وهو ياذخ تالد تنعشقا وتكبرها ونحن إلى مثل الحياة التي انتجتها » .

وهو بعد هذا يصدر عن حس صادق وومي مستنير إذ يرى في ذلك دليلا على أصالة حركتنا القومية إذ « ما كلن يح الأصوات بالبناف بالاستقلال ، ولا اللجاجة في المطالبة به ، وما يبدو من التصميم على بيله كاملا غير متوس - ما كان لهذا وحده أن يقتنعا بأن همتنا صادقة وحركتنا صميعة عميقة ، فما رأينا في تاريخ بلد ما نهضة قومية ، لم يكن يريدها نهضة فنية ، ولعمري الحق هل يعقل أن يحس المرء بحقوقه وواجباته وظيفته في الحياة قبل أن يحس بنفسه وبما حوله وقيل أن يعرف ماذا هو وماذا كلن من شأنه وقيل أن ينشئ هذا الإحساس والذكر في نفسه الآمال » .

وبعد هذا المقال الذي ينشئ عن خلفية فكرية

المازني وآراء في الفن (في ذكره العشرين)

كان المازني عبقرية متعددة الجوانب تمثلت فيها روح مصر وملامح صادقة من شخصيتها وهو إلى جانب دوره في تجديد الشعر والحملات على التقليد ، وآثره في القصة وفي المألة التي كان كاتبها الفذ ، فقد جمع موهبة المترجم ومملكة الناقد .

مارس ذلك كله في أسلوب ظهره / ليس كآله يلهو أو يرسل الحديث على سجيته ، وحلف تراثنا ضحما ولكن نظرته إلى آثاره الجملة كانت نظرة واضع تمثل في خاتمة كتابه حصاد الهشيم إذ يقول « أني لا أكتب للأجيال المقبلة ولا أطمع في خلود الذكر . وهل ترى ستكون الأجيال المقبلة محتاجة - كجيلنا إلى هذه البدالة - ليست أحق بأن يكتب لها نقر منها ؟ تالله ما أحق هذه الأجيال المقبلة بالمرنية إذا كانت تستشعر بالحاجة إلى ما أكتب ؟ » .

ومع ذلك فإن كتابات المازني ما زالت تشغل جيلنا بعد عشرين عاما من وفاته وأظن أنها ستظل تشغل الناس . . كما أن آثاره على الأدب المصري المعاصر أعمق من أن تنكر .

ولكن ما يعنيننا من جوانب المازني المتعددة في هذا المجال هو ما كشفت عنه كتاباته من آراء ووجهة نظر في الفن ظهرت كبوادير للنقد الفني في مصر ، وتمثل فيها التفاتته المبكر إلى آثار الفنون ومقاييسه الجمالية في تقييمها .

ولقد كانت أكثر الفترات التي عني فيها المازني بأثر الفن في كتاباته هي تلك الحقبة التي أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ وتجمعت فيها بقضة ضمير مصر

نضع الفن في مكانه من حياة المجتمع وتقدر له قدره ترى المازني يتابع معارض القاهرة الفنية تلك التي بدأت تنظمها الجماعات الفنية الناشئة في اوائل العشرينات .

واذا كان المازني من جيل كتب له ان يكون جيل التمهيد الذي يعد الارض ويسوى الطريق لمن بعده فان كتاباته بدت بوضع أسس العمل الفني وقواعد تقييمه فهو يرى ان الفنون تتصل بمفهوم الحياة العاليه وبأسرار الجمال العويصة، وينكر ما يراه البعض من تغليب قواعد الفن على مجياله المعنوي والروحي فهو يرى ان هذه القواعد ليست في الواقع الا كالتحوير في اللغة . وكما ان الحروف وطبعها ان بعض الكتاب من الخطا في تطبيق الكلام بعضه بعضا . ورده عن رده المنسوب وجر المرفوع وعن العمل الجيد والخطا والحرف فعلا ، كذلك قواعد الفن لا تعمل الا في باب الصامى على الأكثر ولا تجعل قواعد التصوير والحرف وحدها من الرء مصورا او من ولو كان فيها ما كان الخليل من العروض . وتلك نظرة باءة الى اعماق العمل الفني تتخطى حدوده الظاهرة وتدل على فكر رائد في هذا المجال .

وهو يكشف في لوحة اخرى من ادراك لمعنى التصوير فيقول « التصوير في اصله فن تقليدي ، ولكن ليس معنى ذلك ان تمثيل الطبيعة تمثيلا لا يتجاوز مجرد النقل دون زيادة او نقص هو كل ما يطلب من التصوير ، ومن المسلم به ان انبات صورة الشيء ليس عملا فنيا ، وانما يصبح كذلك اذا كان الاليت بحيث يبرز صفة الشيء ويؤكد مميزاته وينفث فيه روحا . او بعبارة اخرى لا يكون الرسم ميبا الا اذا ظهر فيه عنصر الجمال في الترتيب او التاليف والا اذا صار ابراز الفكرة والاداء وعناصر التمثيل والجمال وطابع المصور في عمله . كل ذلك واحدا في جوهره بحيث تصبح الصورة وليست عبارة من فكرة رسمت والبست عمدا هذا الثوب الفني ، بل فكرة خليفة ان لا يكون لها وجود الا بقدر مات استطاع العبارة عنها بالتصوير . »

وهو يناقش نظرية الفن للفن او الفن للمجتمع ونفعية الفنون فيرى ان التصوير يمكن ان يخدم غاية اجتماعية ، وانه فن « ذهني » كالشعر غرضه العاطفة واداته الخيال او الحواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها وان ريشة المصور اذا كانت لا تستطيع ان تجاري القلم في ايضاح القوانين التي ينبغي ان تجرى على مقتضاها حالات المعيشة وانظمة الاجتماع وغير ذلك . فانها تستطيع ولا شك ان تمثل بما تسعه قدرتها الام الفقر وحسنين المزدولين به ونزوعهم الى السعادة . ومكانتهم قوى الطبيعة وانظام الاجتماع وبذلك تحسرك في نفوس النظارة العواطف التي تتولد منها الرغبة في التغيير والنزوع الى الاصلاح .

وهو ينحول من النظرية الى التطبيق عند استعماله في بعض اعمال معاصره من الجبل الاول للمصورين ، ويقول ان احمد صبرى كان الفنان الاثير عند المازني كما كانت منزلته عند العقاد فاعماله تستوقفه وهو ينظر اليها نظرة اديب اكثر من نظرة فنان وتستوقفه فيها معان في التعبير وان كان نقده لا يخلو من لغات تشكيبية

امام لوحة « غلام متشرد » لصبرى يقول المازني « هو وسيم الوجه ، تقول لك عينه انه وطن نفسه على هذه الحياة القسالة اذا كان لا عهد له بغيرها ولا حيلة له في تغييرها ، ويقول لك محبا الذي يواجهك بحذر ويثنى عنك خدا ، وشقته المضمومتان ان تحت هذه الاطمار نفسا فيها خير كثيرا واستعداد قوى ، ولو ان بدا امتدت اليها وساعتها لكان لها شأن آخر وباله من جمال مخبوء في احوال . »

وهو بعد هذه المقدمة الادبية يقاضل بين هذه اللوحة وبين لوحة للفنان محمود سعيد فيقول « وايضا له صورة سيدة انجليزية باسمه خيل اليانا ان فيها معاني قصر المصور في ابرازها ، وان الرء لو غرز اصبعه في جانب خدا لما صادف عظاما تقاومه ، وهذا خطأ في التخيل بلا ريب فان الجسم عظام ولحم ، ومهما بلغ امتلاء الخدين على جانب الفم فان من التلقظ ان

إذا لم يكن في إثباتها مزية خالصة أو براعة شاذة وقدره وتجديده في أدائها .

وليس الحال كذلك في تلك الصور التي لا تكاد تمضي عنها حتى تنساها كأنك ما رأيته . ذلك إلى عيب في الرسم كالذي وقع فيه الأستاذ ناجي في صورة « مدام آدم » إذ جعل ما ينسدل على ساقيهما من ثوبها وهي جالسة كأنه قطعة من الجلد الغليظ ملتفة عليهما تحس بعينك سمكه وغلظة » .

ولعازني بعد ذلك سجل مع مختار حول تمثال نهضة مصر تمثلت فيه فوارق نظرة الأديب ونظرة الفنان إلى الأثر الفني وقيمته .

وأغلب الظن أن شواغل الحياة صرفت المازني عن متابعة الحركة الفنية ومعارضها أو أنه حمل هذه الرسالة وألذا ثم تركها حين بدأ النقد الفني في مصر تتشكل معاملة .

ولكن المازني يضع في بعض أحاديثه مبادئ عظيمة في النقد هي بمثابة وصية رجل ترمس على النقد نذل ناقد للفنون والآداب .

فهو يرى أن على الذي يريد النقد أن يصدق نفسه ، فإن صدق النفس أولى وأجدي ، وإن النقد عبارة عن رفع ميزان والميزان ذو كفتين في واحدة يوضع الإحسان وفي الأخرى يوضع الإساءة والتقصير ، كما أن النقد النافع هو الذي يتوخى فيه صاحبه القصد والامتدال فيحسن بمن يزاول النقد أو يبدو له ما يفرى به أن ينال على الرأي الذي يمن له ليلة أو ليلتين ، ويديره في نفسه يوما أو يومين قبل أن يجري به لسانه أو قلعه ، فإن النفس تسكن والوجه تنتفح والغواصم أو الخافيات تبدي والراسب يطفو والقالب يحضر والرائي في النهاية يكون أقرب إلى الأتزان وأشبه بالعدل .

لقد قال المازني إن الحظ قضي أن يكون عصره عصر تمهيد وأن يشتغل إبنائه بقطع الجبال التي تسد الطريق وبتسوية الأرض لمن يأتون من بعدهم « وبعد أن تمهد الأرض وينتظم الطريق يأتي نفر آخر من بعدهم ويسرون إلى جانبه ويقومون على جانبيه القصور شاهقة بأذخه ويذكرون بقصورهم ونسي نحن الذين اتاحوا لهم أن يرفعوها سامية رائمة والذين شملوا بالتمهيد عن التشييد » .

ولكن المازني سيظل وجها لا ينسى في حباتنا الثقافية حتى في تلك الجوانب البعيدة من آفاق المعرفة فلقد أرسى فيها دعائم ومهد الطريق .

يسورا بحيث تنتفي فكرة وجود عظام الشدقين مستورة تحت اللحم . وليس حول السيده جو ما ولا هواء فكانه ملصقه بستانر أو كان ظهرها ورقة على ورقة . ويجب أن يشمر الناظر أن حول السيده هواء كما يشعر أذ ينظر صورة الغلام المنترد ، وهي مقارنة يجب على المتفرجين أن يقوموا بها ليدركوا الفرق . هذا فضل عن الدرس الذي في الألوان في صورة الغلام والمقابلة بين الوردى الباهت فيها وبين البنفسجي وهي مقابلة تلذ العين وتروق الأنظر .

وهنا يحاول المازني أن يتخطى المدلول الأدبي للعمل الفني إلى مناقشة عناصر الأداء التشخيصي والحكم عليها ... غير أن نقده لهذا العمل من أعمال محمود سعيد لا يعنى عدم استجابته لأسلوبه الفني بل هو على العكس أفرد مقالا كاملا لأعمال محمود سعيد في مناسبة سابقة لما تمثله فيها من دلالات ومعان يضعها في المحل الأول عند النظر إلى آثار الفنون فهو دائما يستقرئ العمل الفني فكرته ومحتواه وقدرته على تجسيم المعاني .

ولهذا فهو يرى أنه « إذا كانت رقعة الصورة محدودة ، وكان التصوير الذي يضطر إليه الرسام لا يحرك الإحسان والجمال يعرف الحقيقة وترامي الأبعاد على الرغم من ضعف الصورة وما يستطيع أن يقوم بأخبار الناظر ولكن المصور مع ذلك يسهل إلى حد أن يعطينا فكرة عما لا يقوى على المحافظة على حقيقة إبعاده ، وذلك بواسطة المقارنة بمقياس معروف مقرر في البداية ، وخير مقياس هو الإنسان ، على الرغم من تفاوت أطوال الناس واختلاف أجرامهم » . وهو يرى أنه من « السخافة الواضحة أن يبعد أحد إلى منظر جليل رائع فيصفره ويدعه على لوحة وحده ، وليس إلى جانبه لا إنسان ولا حيوان ولا منزل أو شجر أو غير ذلك مما يناسب المشهد ويعين على تصور ضخامته » .

ومن أجل هذا فهو يرفض لوحة وادي الملوك لراغب عياد لأنه اجتزا بالنظر الذي رسمه ولم يعن بان يهي للنظر وسيلة تعينه على تصور الحقيقة الجليلة بكل ما فيها من روعة أو بعبه

ومرة أخرى تستوقفه لوحات صبري للأشخاص فهو يرى أنه يثبت في الوجه حالة مخامرة لا زائفة ، وشعورا باطنا ملازما ولوحاته على عكس غيرها من صور الأشخاص « التي لا يرى فيها إلا حالة زائفة ليست بالتى ينبغي أن يطلبها المصور وبما أن يؤديها ويثبتها »

الشخصية القومية للفنون الافريقية

شهد المهرجان الثقافي الافريقي بالجزائر ملامح من وجه هذه القارة التي آن لها أن تتفتح على أشعة التلقم ونشوة الحرية .

من الدول الممتدة على شاطئ البحر الابيض حتى الدول الرابضة عند جلود القارة في أعماق الجنوب ، بدت معالم الشخصية الافريقية بين وحدة تجمعها وبين تنوع في الرؤى والأساليب قبل أن تنفرد به قارة جملت اجناسا متباينة العقائد والأفكار والثقافات .

تصدر هذه الاختلافات عن اختلاف في طبيعة المواقع وعبقريته المكان ومعطياته للفنان ، واختلاف في النظرة الى الكون ، وتباين في العفوية وخلفية العلاقات الروحية التي تربط الانسان بالقوى الخالقة ومدى ادراكه لهذه القوى ، ثم اختلاف في وظيفة الفن الاجتماعية من حيث اعتباره قيمة ثقافية تشارك في صنع الحياة الى كونه جزءا من الحياة نفسها يرتبط بحياة الناس في الفرح والعزلة والموت وفي ساحات القتال والرقص وتؤدي أشكاله وإشاراته دورا فعالا وأحيانا دورا له غموض السحر وأسراره .

واذا كانت أجزاء من القارة قد خضعت لتأثيرات أجنبية وتيارات وافدة فإن منها ما بقي مقلدا تنبث منه موسيقى الجاز ، ومقاسم النحت الجسور والالفة المتعددة التبع .

من رقص الجزائر الى رقص الكاميرون ومن حضارة الإمبراطورية المصرية القديمة الى عبقرية القناع الافريقي رحلة طويلة ضاربة في عروق الزمان والمكان ، تستطيع هذه الشعوب أن تلقى فيها خصائص الوحدة وسمات التباين وهي على أي حال كنوز تؤكد القيم الحضارية للشخصية الافريقية تلك القيم التي فرضت وجودها على الثقافة الغربية وأمدت الفن الاوروبي في أوائل العشرينات بأسباب التحرر والانطلاق .



نحت من تنجانيا





والصحة من الذاكرة



راقصة من الجزائر



رأس ملك (الأسرة ١٨)



قناع لليالوبا من الخشب الملون بالأبيض
والأسود من الكوتفو



قناع من الخشب الملون بالأسود
والأحمر من الكوتفو



وجه من نيجيريا



تحت من الكابرون



تمثال من الأسرة الثامنة عشرة



إناء (فاز) من الخشب للقاء أو التبيد
على هيئة انسان من الكونغو كينشاسا



واس امرأة من البرونز من بنين



ماسك على هيئة شخص جالس من
الخشب من الكاميرون

القمر

وعتمة دغول عصر العلوم والتكنولوجيا

يقام: عادل احمد ثابت

في اللحظات التي هبط فيها نيل أرمسترونج وأدوين الدرين على سطح القمر وساروا فوق تربته، ووضعا ما يحملان من أجهزة علمية خاصة ترصد العديد من الظواهر العلمية التي يتميز بها وتعيطه، وأخذا عينات مختلفة من صخوره .. في هذه اللحظات التاريخية التي سجلها تاريخ انسان الأرض يوم ٢١ يولية ١٩٦٩ ، بدأ عصر جديد دون ادنى ريب لهذا الانسان .. عصر الترحمت فيه ثورة جديدة للعلم والتكنولوجيا .. بفتحها للانسان كلها في كل شبر على كوكبنا الأرض . بنضات عالية من الأمل العظيم اهتزت بها كل العلوب .. ان شيئا هائلا قد حدث ، وان أشياء هائلة سوف تحدث .. تتخطى كل الحدود لتقليدية الفكر والعمل البشرى .. حتى ليتمكن بكل موضوعية ، وبعبدا عن أى أعمال عاطفي وبالرغم من كل المبررات الطبيعية لمثل هذه الانفعالات الجارفة ، أن نجد للانسانيه بلوغا جديدا . هو تاريخ ما قبل الهبوط على القمر ، وتاريخ ما بعد الهبوط عليه .

لحظة الفضل في مجتمع يتحرر من الجهل والفقر والمرض والتعصب والعنوان ..

كنا في مصر ننظر الى ما يحدث على القمر ، وما يدور في أفلاك الفضاء خارج كوكبنا الأرض .. وأعيننا وقلوبنا لما يحدث في جبهة القتال ، وما يدور حول القناة وفي سينما وكل الأرض العربية المحتلة ، حيث تواجه التعصب والفكر والعنوان .. نواجهه للمرة الثالثة في مدى عشرين عاما .. في ١٩٤٨ حينما انتصب الاستعمار قطعة عزيزة من أراضيها ليزرع فيها قاعدة للارهاب المنظم ضد شعوبنا العربية في مسيرتها التاريخية الكبرى من أجل الاستقلال والتحرر ، وفي ١٩٥٦ للقضاء على الثورة الوطنية الطافرة ، وفي ١٩٦٧ لوقف التقدم الاقتصادي والاجتماعي والتحول الاشتراكي والاقتراب من ثورة العلم والتكنولوجيا .

كنا في مصر نرنو الى ما يمكن أن يعلنه الحدث التاريخي في تاريخ البشرية من معاني الوحدة الانسانية والتقدم العالمي .. وأفقدتنا تهوى الى الدورة الثالثة لمؤتمر اتحادنا الاشتراكي العربي لنبحث واقفنا في ردد المدوان وتحرير الأرض والانسان ..

ومع انتصار العلم فوق القمر ، كنا نبحث كيف

ونحن في مصر ، مثل سائر البشر في كل مكان في العالم كنا نتابع هذه اللحظات التاريخية واحدة تلو الأخرى ، قلوبنا مع أبولو ١١ ، ومع المركبة القمرية النسر ، ومع رواد الفضاء والقمر ، ومع كل حشود العلماء والفنيين في هيوستون بالولايات المتحدة الامريكية ، الذين تماونوا منذ عديد من السنوات ، في عمل جماعي مترابط متكامل لاعداد هذه المعجزة العلمية وإنجازها ، ومع لونا ١٥ كنا نتابع كل هذه الأحداث بتفاصيلها المثيرة الأكثر من رائعة والأعلى فوق كل وصف .. كنا معها بقلوب مفتوحة .. لأننا كما قال جمال عبد الناصر قادرون على أن نرى الضوء حيث يكون .. وعلى استقبال الضوء عقلا وقلوبا .. ولأننا نعتبر أن أى انجاز يحققه الانسان في أى مكان هو تكريم للانسان في كل مكان .

ولكننا في مصر ، مثل شعوب أخرى غيرنا .. في فيتنام وآسيا ، في ألمانيا وأوروبا ، في أمريكا الجنوبية ، وأفريقيا ، بل في الولايات المتحدة الامريكية .. نتطلع مع الحدث التاريخي القريب الى أن يرتفع الانسان الى مستواه .. الى مضمونه الانساني الشامل .. أن يعل السلام على الأرض ، أن تتأخي العائلة البشرية كلها ، أن تتحد الجهود

أجانب وهو أمر لا يمكن الوثوق فيه لتعارض مصالح الجهة الموردة والتي تفضل الاعتماد عليها في توريد كل مستلزمات الإنتاج ليزداد الربح ولتستقر السيطرة ، أو لا تتم هذه الإقلمة إطلاقاً فيتحقق للجهة الأجنبية كل مصالحها الاقتصادية المباشرة والسباسبية غير المباشرة ، وتكون النتيجة أيضاً ألا تستغل الثروات الطبيعية الوطنية ، ولا ترتفع كفاءة العمل الوطني .. وتناثر تبعاً لذلك الاحتياجات الوطنية لأنواع التعليم العام والعالي ، ومستوياته . وإذا لم تتوفر إمكانيات البحث العلمي في الجامعات ، لعدم ضرورته في تدعيم الاقتصاد القومي ، مبطل مستوى التعليم الجامعي ، واحتز الكيان الثقافي بأكمله .

لهذا ، أصبح من المعتمد لكل دولة ، مهما كان شأنها ، حجة أو غنى ، أن تقيم البناء العلمي وتدعم قاعدة البحث العلمي ، حتى يمكن أولاً اعتماد الأفراد الوطنيين الذين يقومون بتنفيذ مشروعات الإنتاج والخدمات ، والذين يستطيعون بالتجربة والخبرة والممارسة والتدريب المستمر تخصيص مجالات التقدم التكنولوجي لبلادهم واختيار أنسب الطرق والوسائل لأحداث مايسمى بالتغيير التكنولوجي ، أو الانتقال في سلم التقدم الحضاري والازدهار الذاتي في هذا السلم من خلال البحث العلمي . وهنا لا يصبح الحصول على لمعونة الفنية الأجنبية بشكل عام أمراً محدوداً فحسب ، بل متفقا مع التطلعات الحقيقية للبلاد متحرراً من كل أنواع الضغوط المختلفة .

وليس يعني بناء القدرة العلمية لكل بلد أن تسمى في كل مجالات الدراسات العلمية .. فمن غير المتصور لدولة صغيرة نسبياً حجة وموارداً ، أن تشغل نفسها بدراسات حول الفضاء أو السرطان أو غيرها مما لا تستطيع بحال أن تنهض به ، ولكن من الضروري لهذه الدولة أن تقيم بنائها العلمي في حدود متطلباتها وتصورها للمستقبل ، ومن هنا يصبح التخطيط العلمي والتخطيط للعلم أمراً واجباً ، وتصبح السياسة العلمية ضرورة أساسية لا تقل في أهميتها عن السياسات التعليمية والاقتصادية والمجارية الخ .

العلم وثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ :

وليس من ريب أن الجمهورية العربية المتحدة لاقت في أول الطريق ، من حيث البناء العلمي والتكنولوجي ، بل أننا قطعنا فيه شوطاً طويلاً ، ومن الحق أن سيرتنا في هذا المجال لم تبدأ منذ زمن بعيد بالرغم من تأصل جذورها مسوأة في التاريخ القديم أو المتوسط أو الحديث .. ولكن الاحتلال البريطاني حطم كل جهد وطني علمي في

يقتصر الحق فوق أرضنا العربية .. والحركة واحدة ، لأنها معركة البشرية من أجل التقدم .. ووسائلها واحدة .. التخطيط العلمي ، والجهود الجماعية المنظم الواعي ، والتنمية الشاملة الموجهة . ويعلم شعبنا .. ألا سبيل لبلوغ الهدف سوى مواصلة الضال بكل متطلباته ، وهزيمة العدوان وغاياته ، بالنهوض في التنمية والتصنيع والتطور الاشتراكي ، والدخول في عصر العلم والتكنولوجيا .

البناء العلمي ضرورة وطنية :

ولقد يبدو غريباً أن نتحدث عن الدخول في عصر العلم والتكنولوجيا في نفس الوقت الذي وصلت فيه بعض البلاد المتقدمة إلى القمر .. والحقيقة أن هذا الموضوع كثيراً ما يطرح المناقشة في الدول السامية ، وفي بعض الاجتماعات والمؤتمرات الدولية التي يحضرها ممثلون لها .. ويأخذ عدد من الخبراء الوطنيين والأجانب ما يمكن أن يوصف بوجهة النظر « الانهزامية » التي تتبنى نظرية « لا فائدة ولا سبيل للملاحقة ذلك التقدم العالمي المذهل » ومع الاعتراف الكامل بالامتياز والتفوق للدول المتقدمة ، وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي ، فلا بد من وجود قدرة علمية قومية لكل الدولة ، حتى تلك التي تبدأ من أول الطريق .. ولا يلزم هنا من تكاتف الجهود على مستوى ثنائي أو أقليمي في بعض الحالات - ذلك لأسباب متعددة ، سياسية واقتصادية وثقافية وعلمية . ومن الواضح أن التخلف في المجال العلمي والتكنولوجي والاعتماد المطلق على طرف أكثر تقدماً إنما يعني التبعة لهذا الطرف ، ومن هنا يصبح العلم والتكنولوجيا بمثابة النافذة التي يتسلل منها الاستثمار الجديد والسيطرة الأجنبية السياسية والاقتصادية بعد أن اضطر للرجيح في مواجهة الثورات الوطنية . كذلك فإن الاعتماد على الخبرة الأجنبية المستوردة يعني اقضاء الوطنيين من مواقع القيادة في المصانع والمزارع والجامعات والمعاهد العلمية والتعليمية وغيرها بحكم عدم تمكنهم من استيعاب ومتابعة ما يستورد من تكنولوجيات ووسائل إنتاج ، بل يعني أن اختيار هذه التكنولوجيات والوسائل الانتاجية ذاتها أمر لا يملك تقريره إلا الأجانب والذين يصبح إخلاصهم أمراً مشكوكاً فيه بشكل بالغ الخطورة في معظم الأحيان . فإذا أضيف إلى ذلك أن هذه التكنولوجيات أو وسائل الإنتاج مهما كانت حداثة ، تحتاج في أكثر الأحيان إلى أنواع من الإقلمة لتتلاءم مع الظروف المحلية لكل بلد ، كان تستخدم مواد أولية تتوفر فيه ، فإن هذا الإقلمة إما أن يقوم بها أيضاً خبراء وعلماء

عدوان ١٩٦٧ ردا على هذه التحولات العميقة التي تؤثر في مجتمعتنا المصرية ، وفي المجتمع العربي كله .

ومن هنا يؤكد المؤتمر القومي للاتحاد الاشتراكي العربي في دورته الثالثة في بيانه الصادر يوم ٢٦ يولية ١٩٦٩ « ان الحركة التي تخوضها جماهيرنا معركة ذات جانبين : معركة التحرير حتى يتحقق للانسان العربي النصر ، ومعركة التحول الاشتراكي حتى يتحقق للانسان العربي التقدم والحياة الكريمة » .

وانبثاقا من هذا البيان ، وامتدادا لبيان وبرنامج ٣٠ مارس ١٩٦٨ ، يقرر ضرورة المضي في الدخول في عصر العلم والتكنولوجيا ، بان تعد اللجنة المركزية دراسة كاملة في هذا الموضوع تكون بمثابة أساس لتلتزم به الدولة في سياستها العلمية والتكنولوجية ، تحقيقا لهدفنا جميعا في وضع العلم في خدمة التطور لصالح الجماهير .

العلم طريق لتحرير والتقدم :

♦ **اننا بذلك نضع المبادئ الأساسية التالية :**

أولا : ضرورة تأسيس مجتمعتنا ودولتنا على أساس العلم والتكنولوجيا .

ثانيا : ضرورة وجود سياسة قومية للعلوم والتكنولوجيا .

ثالثا : ان السياسة العلمية والتكنولوجية جزء لا يتجزأ من السياسة العامة للدولة ، تهدف الى تحقيق النصر في معركة التحرير ، وال تحقيق التطور لصالح الجماهير .

ان الشعب الذي يقدر لنورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ عملها على بناء القاعدة العلمية والتكنولوجية في مصر ، يتطلع من خلال جديده وجهدها الى ان يكون العلم والتكنولوجيا أساسا لمسيرة التقدم وتحقيق النصر .. واننا بذلك ، لانكون بعيدين أبدا عن ان نسير مع الانسانية في تاريخها الجديد .. تاريخنا ما بعد الهبوط على القمر ..

ان نقطة البدء تبدأ دائما من مواقع أقدامنا .. زحفنا للتحرير ، للتصنيع للانتاج ، للتقدم .. حينئذ تفتتح نبضات قلوبنا من موقع ترابنا مع كل قلوب الانسانية وهي تحطو على تراب القمر .. وحينئذ نستطيع ان نتكلم مع الجميع لغة واحدة ، متشابهة ، متقاربة ، متفاهة .. لغة السلام والتآخي والتعاون .. لغة العلم والانسانية ...

أي نوع من الوجود ، وأوقف كل البدايات المزدحمة التي كانت تبشر بكل نمو وتطور وتقدم ، وأسدل على البلاد استارا من الظلام الريبه لم ينفذ منه شعاع واحد الا وارتبط تلقائيا بالكفاح الشعبي المرير من أجل الاستقلال والتحرر الوطني . وكان أعظم ما يعتز به المستعمرون البريطانيون في مصر في تقاريرهم الى رؤسائهم أنهم قضوا على الصناعة الوطنية وعلى التعليم ، ومن ثم على العنصرين الأساسيين لتشكل تقدم حضاري . ولولا الكفاح الوطني المرير لإنشاء الجامعة ، والصناعة الوطنية لعانت البلاد أشد ألوان العناء ولاصبحتنا في موقف يشابه ذلك الموقف العصيب الذي لاقته ولا تزال تلاقه كثير من دول المستعمرات في أفريقيا وغيرها حين خرج المستعمرون وواجه أبناء البلاد مواقف متازمة لانزال تفرض عليهم أعقد المشاكل في بناء مجتمعاتهم الجديدة .

وإذا كان الجهد الوطني الشاق قد أرسى بعض النعالم ، وبذر بعض البذور الصالحة .. فإن الرعاية الشاملة نسبيا له لم تبدأ الا منذ ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ ، مسواة في ميدان العلم أو الصناعة ، وهو ما يذكر بالتأكيد والاعتراف للنورة المصرية .. ويكفي أن نذكر أنه مع انشغال الثورة بالجانب الاستقلال السياسي والسياسي شمل السودان خلال الاعوام الأولى ١٩٥٢ ، فاق الاهتمام قد شمل في الجانب العلمي استكمال المركز القومي للبحوث ، وإنشاء مؤسسة الطاقة الذرية . ثم المجلس الاعلى للعلوم ، كما شمل في الجانب الصناعي كهربة خزان أسوان وتنفيذ مشروع الحديد والصلب ومصنع السداسوان والعمل على إنشاء السد العالي .. ومن هنا كان العنوان الثلاثي عام ١٩٥٦ محاولة أكيدة لوقف تيار الثورة الوطنية الشامل واغلاقه دون الانفتاح والانطلاق مع ثورات الشعوب المناضلة الأخرى .

وإذا كانت هزيمة العدوان متفكة مع مسيرة التاريخ فانها قد دفعت بالثورة المصرية الى مزيد من اندفاع التقدم ، فكانت خطة البحث العلمي أول ثورة حقيقية في مجال العلم وأول محاولة متكاملة لبناء سياسة علمية قومية ترتبط بكل جوانب الحياة المصرية ، وكانت خطة التصنيع أول ثورة حقيقية هي الأخرى في مجال التكنولوجيا ، وكان الاثنان بالإضافة الى تصير رأس المال الأجنبي ارضاها وسيلا وتمهيدا طبيعيا وتاريخيا الى القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١ ، وإنشاء وزارة للبحث العلمي وأخرى للتعليم العالي ووضع خطط الخمسية الشاملة اقتصاديا واجتماعيا ، في كل مجالات الإنتاج والخدمات .. ولهذا كان



مكتبة المجلة

ملاحظات

حول موسيقى الشعر العربي

للدكتور شكوى محمد عياد

دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦٨

يقدم : د. صفاء خلوصي

صليحة يتبعها خط صمودي ١٥ سم انه اول من فطن الى
«القدم» Feet يوم دعا الى استعمال الاسباب والاوتاد
فالوتد القرون (ب) او الخروق (ب) والفاصلة الصغرى
(بب) كلها اقدم من انه ذهب خطوة ابعد مما ذهب اليه
الافرنج ، فابتدع التفاضيل التي هي في معظم الاحيان عبارة
عن لمعين نحو :

مطاعيل بي - - -

او مطولات - - - ب

او مستطعن - - - ب

او مطاعن بي - ب

او مطاعن بي - ك - ب

ولعل فاعلان - ب - - وحدها هي التي تتألف من ثلاث
اقدام ، وحتى هذه تتألف من قسمين في بعض الحالات عندما
تكون ذات وتد مطروق :

فاع لان - ب - -

اما مستعق لن - - - ب - ذات الوتد المطروق فتتألف
من لمعين احدهما طويل والاخر قصير .
بليت لدينا تفعيلتان فقط من قدم واحدة هما :

(١) فمولن ب - -

(٢) فاعطن - ب - -

وقد ذهب الشاعر جميل صليان الزهاوي الى انهما هما
اصل العروض وانهما التفعيلان اللذان اشتقت منهما جميع
التفاضيل الاخرى وقد ذكر ذلك في مقال له نشره في مجلة
للتقنية في اوائل العقد الثلاث من هذا القرن ، واذا
صححت هذه النظرية توصلنا الى حلقة مفقودة تربط العروض
العربي والافرنجي لتسبوع هاتين التفعيلتين عند الافرنج .

واعتقد ان طريقة الفيلسول ليست لقوية بحتة بل انها
لقوية - موسيقية فالظهور اللغوي لها هذه التفاضيل المألوفة
اما الظهور الموسيقي فتطبق نظام الاسباب والاوتاد ، لذلك
لا نوافق المؤلف على قوله (ص ١٣٣) : « كان العروضيون
علماء لغة مهمهم البحث في الاشكال اللغوية لا في المعاني ..
اما التقاد فلم يتناولوا العلاقة بين الالوزان والمعاني » .

ان ظهور مثل هذا الكتاب في اللغة العربية وبهذا
الشكل الوجز كان ضروريا لآلادة التفكير في دراسة العروض
العربي دراسة موسيقية لا لغوية ، وبصورة اعمق مما جرى
عليه قدامى العروضيين واكثرية العروضيين الحديثين .

وباعتقادي ان هذا الكتاب وامتثاله سيفتح مجرى
الدراسات العروضية في المستقبل نحو التي اود ان افعل
بصراحة اننا لا نستطيع ان نقول في قيمة الدراسات الثبرية
للعروض العربي ، فاللغة العربية لغة معربة وعروضها كسي
Quantitative فالطريقة القطعية اصل طريقة لدراستها ،
اما الانكليزية واشباهها من اللغات البنية - اي التي ليس
لها علامات اعراب توضح اواخر الالفاظ - فلا يمكن تبين
شعرها الا بالتبنيات ، وكذلك هو الامر مع الشعر العالمي
العربي المبني - اي الساكن الاواخر - فهو كذلك يتبع
طريقة التبرات في النظم والوزن .

ودعوى ان الطريقة القطعية الارتجبية او انها المخترع
اودى بعيدة عن الصواب لاننا نجدها عند الفيلسول في القسم
المؤثر العروضية التي وصلتنا ، فالفيلسول يرمز الى القطع
المتحرك القصير بدائرة صغيرة ، وال القطع الطويل بدائرة

فصاحتين ولا يكون مؤلفا من «ساكن» حركة قصيرة فصاحتين، كما ذكر المؤلف .

وقد أُلغى إلى ذكر كتاب جليل القدر في علم القافية هو كتاب هنري لانج «الأساس الصوتي للقافية» مطبعة جامعة ستانفورد «كاليفورنيا» ١٩٣١ . وحيدا أو تصدى لهذا الكتاب من يترجمه ترجمة دقيقة ليسكون عونا لدارسي علم القافية في العربية .

ولم أدعيا لحرة المؤلف في الرجوع إلى أصل القافية (ص ٩٦) للقافية - باعتبار أن المشتق الفرنسي ريشو - عربية (راجع «توحيات العرب في فرنسا» النسخة الفرنسية المطبوعة سنة ١٨٣٦) فقد جاء في الصفحة ٣٠٦ ما ترجمته

«يرجع إلى العرب البدو أول استعمال للقافية» .
والحق إنه في الألف لتسديس العروض العربي على الطريقة الغربية باستعمال جيسلر اللاتينية (الاسيلوغراف) الذي يبين مواضع التثنية ، فالقافية العربية وإن كانت كلمة كمية معربة فهي لا تتصلق من ثباتهما كانت ضعيفة باقيا إلى اللغات البينية كالانكليزية مثلا ، وكذلك باستعمال (الكوجوغراف) جهاز قياس الوجات ، ولا أدري من اللؤلؤ بأي حال من الأحوال تسميه الزحافات بالفتح والسنج والفرش الطفيف (ص ١٠٠) فالزحافات المعتدل في الشعر بمثابة الملح في الطعام فهو حلية لا معة .

وقد تكون القافية وسيلة من وسائل الإيقاع (ص ١٠٣) وقد لا تكون ، وليس اكتشاف الوزن ميرا لارمها - أنها نتائج السبب الجيسلر - والبيت الواحد عند العرب القصيدة - إيمانا أن الإيقاع كان هو الغالب على الشعر العربي كان لا بد من استعمال الأبيات وحدات كاملة قائمة بذاتها ، ولكن في عصر الشعر «الكتوب» لا الرجل تصيح القافية بابا نهاية القصيدة لا نهاية البيت على نحو ما نجد عند تسخير .

واننا لشكر المؤلف الذي أثار قضايا قد تكون جديدة بالنسبة لن لا يحسنون اللغات الأجنبية ، ولعل أهم هذه جميعا مسألة «الإيقاع» ، وربما يكون أفضل تمثيل لتبنيها بين اللؤلؤ والإيقاع هو أن الوزن كالنوعة والإيقاعات كالوحدات فيها .

ومن المضحك أن نلاحظ أن المؤلف قد استعمل بعض الألفاظ والتعابير التي يراد لها التدوّل فجعل كلامنا المعري أكثر وضوحا وحرارة من نحو قوله تقديم القواعد (ص ٧) و «متزانه» (ص ١٠٩) والقافية الإيقاعية (١١٨) والقافية العكوسة (١١٩) والمؤلفة والمطالعة (١٢٤) و«عبارات روسية» (١٠٧) ومن وراء ذلك (١٤١) والاستنباط (١١١) وال«علمية» (١١١) .

وعلى كل حال لهذه الدراسة دراسة رائدة ستفتح الباب لمزيد من الدراسات في اتجاه علمي تلقى جديد ، ومن يدري لعل «العروض» النثري يسرّج من عالم اللؤلؤ الفني الذي يبقى فيه فروتا طويلا في عالم تطبيقي تكتلوي رجب بفضل الاسيلوغراف والكوجوغراف وما إليهما من الأجهزة التي تسجل من هذا العلم المويص الجاف عند الاقربين فنا رائعا دائما عند المتدربين .

ولسنا ندري ما المقصود على وجه القبط من نقل العروض « من علم ميساري يغيب القواعد » إلى علم وصفي يسجل الظواهر الطامة والاختلافات الجزئية ، (ص ٥) فإن الشق الثاني من هذا الكلام ليس من اختصاص علم العروض قدر ما هو من اختصاص النقد الأدبي .

ومن المؤلف إلا يكون هناك منهج بحث واضح ولا هدف معين للكتاب باعتبار أن المؤلف نفسه « إذ يقول (ص ٥) : « ولا أظننا وصلنا فيه حتى الآن إلى نتائج نستطيع أن نمسكها بأيدينا ونقدمها إلى الناس قائلين : « ها كم الحكم في قضية الشعر الجديد ، أو هاكم الصورة الحديثة لعلم العروض » .

وليس معالجة قضية « الإيقاع » في العروض العربي بالثمة الجديد ، فقد عالجها المستشرقون معالجة جيدة ، وتفرق إليها الباحثون عند الكلام على «الوسيلة» الداخلية للشعر ، بل وتحدث عنها العرب عندهم قائلوا : « هذا شعر لا ماء فيه ، أي « لا إيقاع فيه » ، وقد جاءوا بالزحافات والمعلل لكفائة « بالإيقاع » ولجسيل اللؤلؤ .

وليس ثمة إمكان للمطلوع عن طريقة السواكن والحركات إلى طريقة المقاطع « Syllabic » لأن المقاطع نفسها مكونة من متحركات وسواكن « فالركزة (ب) حرف متحرك ، والمسة (س) حرف متحرك متشوب ساكن ، فأي تفرص بين المتحركين ؟ وأي مجال للمفصل بينهما ؟

وكنا نتوقع عندهم يأخذ المؤلف بما يقوله « فليل » في الوسوسة الإسلامية من أن السواك والأوزاد ليست عناصر الإلهام (ص ١٣) أن يقول : أنها الإلهام بالذات .

وكنتم أود لو أنه لم يتشقق بالرة إلى التنقيرات المسطوية من حيث نعت المفسر مثلا «بأن فيه لؤلؤا جنسيا بحيث يمكن تصويره بصورة التكرس أو الثني المثلث» (ص ١٩) .

وانني لاستغرب من تولف ترجمة الشعر الأروبي إلى العربية على استحداث طريقة جديدة في النظم العربي لا يجتذبه (ص ٢٣) . أن هذا ليس عجزا من أسلوب النظم القديم بقدر ما هو عجز من التافهين وانعاش الشعر أنفسهم على أنني أؤيده تمام التأييد في قوله (ص ٣١) : « لا جرم تصول الدارسون المحذون إلى (المقاطع) ودوا إلى هذه الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات اللغوية على اختلاف اللغات هي أصلح ما تقسم إليه التفاعل » .

غير أنه ليس معنى هذا الاستثناء عن دراسات الإيقاع والأوزاد والتفاعل بل أن الدراسة بالطريقة القبطية تأتي أولا ثم تأتي دراستها على أساس الإيقاع والأوزاد والتفاعل ، فالجمع بين الطريقتين أفضل شيء .

واستحسن إضافة إلى ذلك دراسة التثنية ، وقد رأيت من تجاربى التشخيص أن المقاطع الطويلة هي حل الأكثر مبنوة ، ولا سيما تلك التي تكون عرضة للزحافات .

واننا لنرجو بالتحريف الجديد للقافية : « أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في آخر مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة » (ص ٨٩) .
على أن المقطع الشديد الطول - « عبارة من متحرك

أصوات جديدة في الشعر الحديث

حول ديوان «الدم في الحداثة»

للشعراء : محمد مهدي السيد

حسن توفيق

عز الدين المناصرة

دار الكتاب العربي أغسطس ١٩٦٦

بقلم : إبراهيم فني

فليس من العجائب تعطل تلك الوجوه الباكّة الشعر الجديد إلى أغوار الصمّية والقفوت . بل قد تكون أصداق تعبيرا - في بعض الأحوال - عن موقف يتسم بالفاعلية . فالنفاذ التاريخي لا يفرض تباع حقائق الانتصار والغلبة في كل الفترات ولا يقيم امراس الربيع في جميع الفصول . ومعركة تحرير العصر الانساني من ظلمات القهر والاستغلال - من هذه الزاوية - ليست نزهة ممتعة على وجه العموم وان اعترضتها بعض العليات . وليس على الشاعر أن يفرل في جميع اللحظات أن كل شيء على مايرام رغم أنه متوقع قليلا . فهناك - في المدى القصير - الدوامات القسائلة والمنطحات الضالعة ، كما تتحقق الانتصارات عبر الهزيمة والكوت . وليس ثمة لمة ذهية في صندوق عند نهاية الطريق : بل فاعلو الطريق والزواحف المتسللة . وغربق آخر دهر . لذلك لاتعرف الاتجاهات الثورية - الجديدة بالتمسية - في الشعر في فترات الدوامات والمنطحات ، كيف تعطي «جساد السعادة المضيئة» ، لتلمب لمبة البطوليات الصيبانية الزيلة ، وهي قبل ذلك لاتنظم أبدا تحارب الاجترار طانة الشعر : ما أروع ! ما أعجب ، فالشاعر ليس وأخيرا من متاعلى الاغراس مكيفة الهواء ، بصوغ شهوات التناؤل الوردي السطحي .

ولكن هل انتهى من ذلك إلى القول بأن (العز) يصلح محجورا يمدح حوله الشعر الجديد ؟ وأن ممارسة التجربة الشعرية تتطلب السطوة في سلخ النمرود ، وأن السوداوية أصبحت التزمة المعربة السائلة ؟ ان «العز» ليس إلا تجريدا خلويا ، وقد يكون لونا تصطبغ به التجربة ولكنه ليس التجربة وليس اتجاهها . فما الذي يجمع بين احزان الصعي القاتل دائما بأن الكل باطل ، والثوري اباة خيانة الثورة او هزيمتها المنطع إلى النجوم ، والرجعي الناتج على عله الذي توشك أن تبتلمه القبرة ، والصوفي الباكي في وقعة الغشوق بعد أن فرس جلور في السماء ، والغنى الصالح بلا جلور ؟ ، ليس التشابه في هذا السياق الاشتراك خلعا . فاحزان الشعراء لا تروي القصة القديمة ذاتها ، القصة الكفرة من آخر الإبطال الذي تعظم عليه أسس : وان الفوارق هنا ليست مجرد صبغة شطمية تلون الرؤية الواحدة أو تكتسبها هذا خلا ، بل هي حدود فاصلة بين اتجاهات شديدة الاختلاف مايرفلها من تفاد في الطبيعة الجوهريه اكبر بما لا يقاس مما يجمعها من تشابه سطحي .

ولايمكنا الحديث أيضا عن جبل فني من الشعراء يشكل تيارا واحدا ، مهما يشترك هؤلاء الشعراء في القروق

تخلى الانتصارات الهائلة من أشعار الدواوين الجديدة فلا تكاد تلجح إلا قتلا خائفة للإنتصارات . ولإبح النمرود بين الصلحات حتى تفرق في السكايها الاغلة والصناوين بالكتابة . وهل اكثرت شاعر واحد يتلاءم اللغات المتهاذلة من نقاد الفرحة والتفاسرة والاشراق ؟ فليس بين صفحات الدواوين الجديدة قناع واحد يرمي الإنتصارات الدائمة ، او تتجبر السعادة في ميني استجابة لما يدعو اليه هذا الصنف من النقد . وعلى النقيض من ذلك ، يمتد الليل وتترام الكلمات في العوالم الشعرية غير عابئة بالبالغات التقليدية التي تصمد ايامها إلى القجر بالشروق .

ولقد يكون من الخطأ أن نغفر من تلك الملاحظة التعميم فسادا يدرج الاتجاهات الجديدة في الشعر داخل نطاق فكري واحد مادام الشعراء جميعا لا يصحكون على الإشداد . فالوقوف الفكري للشاعر لايجد تعبيرا في انساق مقنعات منطقية مع نتائجها ، ولا يتجسد في صيبانة المسائل النظرية العامة مترسما خطا مستقيما ، مصطفا بلون واحد انه يتفرق في تجارب جزئية متباينة شديدة التردد . وتشي به لبطات من الانفعال لاكف من التفسير والتأويل والتناطح ، فاللحظة هنا لاتتلاق إلى لحظة معاملة في خيط متصل كما تتلاق فترات الماء من الصفيور وقد تتكلا بعض اللحظات في الدباب . وربما أمكن أن نستشف « التفسر الكلية» للشاعر بطريقة تقارب استخلاص وحسنة التكوين الموسيقي الذي يحتمل الحانا قد تبدو عابئة .

.. حتى ابوابك والشرقات . قد خمت بالشمع الأحمر
وراء الشمع الأحمر تنتشر جثث الاموات
حيث الاشياء هناك .. لا تكبر أو تصغر
.. حتى الاجراس صعدت تحت الاجراس .. الاجراس
وتعطي الصوت البوابة والحراس .

ولماتان الفاضلة عند الشاعر مهران السيد مدائن
ارضية ؟ ليست جزءا من ملكوت السماء ؟ والرحيل اليها
اسهام في الحركة الاجتماعية . وابدع الاشياء من تجرئته
الشعرية أن توصف بالصوفية كما يلهب الدكتور عز الدين
اسماعيل في مقدمته . ففي قصيدة (وساية من خشب) الشيخ
لم يلحن الزمان مرة ولم يتشب مصيبة الى القدر وبعث
من جلود المشكلات في العلاقة بين الإنسان والتسلسل ، وهو
لا يصادق الكتب ويعمل عطارا ، ولد طرده القرية ذات مرة
لانه يرفض مجيء الخلاص مع والده فربط قلقله السماء :

والارض فيها الماد

والحب والزهرود والفاث

وكل ماقتشون عنه في مجاهل الدروب .

كيف يمكن أن نصل من هذه القصيدة بالذات الى
تطبيق ما توجي به ؟ لقد رفض اهل القرية الفاروق في
الصوفية السلبية ، رؤية الشيخ التي تنطو الى امتصاص
الواقع ويهدف الى إعادة تشكيله . وليس من الممكن ، الطائفة
بعد ذلك بين هذا الشيخ وبين شيخ صوفي آخر في قصيدة
لا تم بالذات ؟ . والفقير امام هذه القصيدة يعجب هذا النوع
من التصوف بصفرة لا تغطيها الاذن ، فالثنية الذهبية
الى الحضرة خرجوا لتروم من الحسنة يتسادلون كيف
يتصورون بلبه الليل في التسكع او في احضان المعاهرات او
في لعبة التردد ثم يتفانون على الذهاب الى سيدنا ، وهو
على التقدير من شيخ وسادة من خشب :

سيهش وتلعع عينا ، ويمسنا البركات

يسمح فوق ماططنا ، نبال تضي الحاجبات

فالسيد متصل يتجول عبر كتاب مفتوح الصفحات

وماذا يقدم من دواء لهذه الدنيا التي يلعنها ؟
دعونا نسلم أنفسنا .. لنفشد ودعوا الإبداع تسكنها
تقرات الدف . وكفى الله المؤمنين شر القتال .

لقد اصبحت القصة بتجربة الشاعر الطابع الصوفي
الصفا استنادا الى القصصين السابقين ، واعتبرت
التصايف بين الرؤية الصوفية والواقع الذي الخارجى
تصيرا لا تجسد عند الشاعر من احساس بالقرية والتضياع
في عالم الناس والأشياء . ولكن الشاعر لا يفتن في حيرة
ويقدم لنا مفتاحا يهدينا الى مصدر أهزائه :

وسرت اسحب الجسد

مشرت أكثر الرصيد ، لا أنا بلغت مطلع البحار

ولا احتفت بالجد

والعمر والتفاسف ، فهم يتنون زوايا رؤية مختلفة ،
ويشكلون مواقف مختلفة في استجابتهم للواقع . وكذا يجب
أن يتنارب المنطق الذي يستجيبون به للاحداث وليس
واقفهم كالأمتان ، بل ثيارات متصارعة ؟ وقد لا يندور
الصراع بين الثيارات في صورتها التلفية كالمعة المتعد
فيما أكثر ما تفتلت الامور . والشاعر الواحد قد ينتقل من
تيار الى تيار من تلك الثيارات التي لا تكف عن تغير ملامحها
تسرع في الديوان الواحد أصواتا متنافرة ، او محاولة دالة
لاستخلاص صوت متميز من خليط من الأصوات .

ولناخذ على سبيل المثال دواوين ثلاثة ، ثلاثة من
الشعراء هم محمد مهران السيد وحسن توفيق وعز الدين
المناصرة صعدت مجتمع في كتاب واحد ، عنوانه الدم في
الحدائق ، وكتب في مقدمته الدكتور عز الدين اسماعيل .

هذه الدواوين الثلاثة تعبر عن تجارب مختلفة كل
الاختلاف ، لاتصميا رؤية واحدة ، ولا يمكن اعتبارها عملا
جماعيا ، أصدرته لجنة من الشعراء ، تعبرا عن أحزان
مشتركة .

فالشاعر الأول محمد مهران السيد يصدر عن تجربة
ذات تكوين خاص ، هي معيها تجربة الممانه المنحصصة
للتشاعر : الرحيل الى المداين الفاضلة دون وصول . لقد
سارع الفاضلة التي تعبر في مجاهل الطريق الى اورشليم
الجديدة ، وساق الحدة الفاضلون الفاضلون الفاضلة الى
سدوم وعمورة . وابتلعت الرمال والخرائب مطلع الشبيب
ووقف الشاعر وتراپ الزوايع والاعاصير بلا عيشه لا يفرق
بين اشراق الفاضلة ، وبين نسيب الحدة ، وبلا يلقى عن
أهله مايسميه فيبار سنوات الشبايع والسي :

... أما هم

من كانوا يبنون على الرمال الأملى .. ناطمة سدوب !!

اضحت في الصباح الكاسيح .. حفرنا ، يكسوها الطحيب
والامشاب

تزوج فيها أننى الخفاش الماقر .. بفراق !!

فلهم حننى .. عثرات الابيات

وماد الشاعر من مفاه ، يصعد أن اضحت الفاضلة
الطريق ، وضاعت في الطريق موزقة مبددة ، يحاول أن
يلتصع لروايه للصبح الكاسح .. طوبى لمنسحق قتاديله
جميعا ، مبارزين كلهم . وسجل ديوانه الاول ليدلا من
الكلبية ، ولفه لقراصة الايديولوجية ، وتطامه الى افاق
جديدة تشرق عليها شمسي لا تعرف القلب ، بعد أعوام
حنق الصبار الجائم فيها الحب . ولكن ماذا فعلت الاشواق
بالشاعر في الوكب الجديد ، باناشيده الطالية وراياته التي
تردهم بها السماء ، وهل قاد الشاعر الصبح الكاسح الى
اورشليم الجديدة ؟

اغشى عيني ، انصبا . لاشبه سوى الانفال

ومن الانفال .. نخل وجوه .. تحمل آلاف المعاهات

لقد رأيت أني أدور كالغيار
ولم يدلي أحد ..

فهو في محاولاته الفاشلة التي تستهدف الوصول إلى
مطلع النهار وتنتهي به في الظلام يفسح الأوهام تلو الأوهام
ولكنه لا يستمتع بكيفي الشعراء بالشعور بأنه كان مدفوعاً
ولا يستطع خيبة الأمل ويضربها سمة جوهرية لوفد
الإنسان في الكون :

وطني .. هل تسمعي الآن
أما ما رلت بأفئتيك كما كنت

لم أنقلب يوماً شأنني شأن الناس البسطاء ..

وهو لا يسلم نفسه للظنوت فتحة في الدفء صوت يعثر
أعمدة القلق بأصغاره ، صوت يدفعه إلى مواصلة الرحيل ،
والغتراب لا يخرج عن فسحة فكرى أو استئانة إلى غيبوبة
الرفيق ، فهو لا ينجح من نزعة فردية مقلقة ، أنه الغراب
بسطاء الناس عن اعتلاك مصيرهم . وحينما يغفل الشاعر
الطريق فإنه يظل ينوق إلى . آلاف الأنبياء ، إلى راحة
الأسواق ، ونشايك أيدي الأحياء ، وإلى سماء جديدة ترتفع
فوق أرضي أعاد العمل الإنساني بناؤها بعد تحريرها .

وربما أيتعد مهران السيد .. إذا أخذنا موقفه الفكري
والإنشائي في الاعتبار .. عن الرذائعية البعثية عن
الصوفيية . ولعل « الوافية » اشرب الاتجاهات إليه .

وتعكس تجربته الوجدانية أيضاً في أدبائه الفقيه .
فلقد أدى غياب القضايا الفيلازيقية والتساليات الفقيه
المجردة إلى قصائد خاصة في التعبير الشعري . فالرموز
مؤلفه بالواقعي والمباشر ، بل قد أصيبت الأشياء المألوفة
دون أن تفقد ألفتها تضمن دلالة رمزية ، الصبار والافلال
والبوابة والحراس وسقطة الوصول ، تنقل دفء العصور
وتسهم في استخلاص المؤلف العام من التجربة الجزئية .
وحيثما تنبذ « فلسفة » الشاعر عن الحياة الاجتماعية طابع
التعبير التلقائي عن متابعه وأفكاره الخاصة أي طابع
الترجمة الذاتية الفاتية فالتا نجد في أغلب الأحيان يعالج
الكلمات الشائعة الجارية على الأسس معالجة موسيقية ،
ويجلب إلى تراكييب الحديث النطق ، وإيقاعه فستباب
البيات في تتابع سلس بعيداً من المجازات المفاضة . أن
القاموس الشعري هنا يمكن استيعابه التبع لطبيعة التجربة
ولأيقام بناء لغوياً متمثل التائق يقف حاجزاً بين الشاعر
والعالم أو بين القصيدة والقلم .

وبالإضافة إلى ذلك فالشاعر يستحضر نماذج وأفئته
من الحياة الواقعية لا من التقليد التاريخي - إلا نادراً ..
ولا من التراث الشعري ، تفضيلاً مع التركيز على معاناته
الذاتية وتلقائيتها النخلة حتى لا تعلق بالانفعالات راتحة
المداد والغيار دون حاجة ماسة .

وبناء القصيدة أيضاً نجد ينبع انعطافاً مملحة للتعريف
بالوجود المجهولة للتجربة ، تجسدية الرحيل المبررة .
والغناء المسافر بما لديه من أسرار دائية القنوط .

والشاعر ينجحاً للتغلب الشعيرة أسلوب انشكافية ،
وإدارة الحوار ، والتساليات . ولاتراكم أحداث في السرد
البسيط الذي تلتقي به ، فهو ليس إلا وسيلة لبيت الحياة
وتأكيد الحضور كما تليق الرموز البعيدة من هذا السرد ،
والحوار بعيد عن الانفعال ويسهم في انصاف الجوانب
المختلفة للتجربة وإبراز تقابلها . يؤدي ذلك إلى اختلاف
ملحوظ في طول الأبيات أو قصرها ، وما يشبهه المباشرة في
اختيار نهاية الأبيات أو غلظت القصيدة . ولا نكاد ننتهي
بعصيدة لانتزاعها فواصل متعددة في اتصال مع اللقطات
المختلفة التي تكون منها ، مما يشتد بالتباين عن القوالب
الرتبية .

إن مهران السيد لا يقدم الدنيا حزنة من الإحزان الدائمة
في أدبائه خامة فرامها كلمات متربة ، بل تجربة في المعاناة
الشخصية أمام العصر الإنساني ول خلق أشكال جديدة
للتعبير ، لقد كتبت العرافة ، وداعت الأحلام ولكنه لم
يغفل القدرة على الحلم وصيانة الأحلام .

ولكن التجربة الوجدانية للشاعر - دلم ثرائها -
تلقى ظلالاً فاتية . فهل تظل أسواق البسطاء هائلة حول
القوالب الفاضلة ؟ وما جدوى تأكيد الأسس والإصرار على
بجائز الغراب إذا لم يفسح الوحي لنور السلفية الدائم
إلى مآلئها ما يتجرع من عذبة الغناء . وقد يكون في غياب
سنوات الفسحة والدمى كنوز مطبوعة . وحينما تعرف نهاية
الرحلة قبل أن تبدأها ، لا يفرض ذلك في بعض الأحيان
شربة الفسيلة ، وإعادة ماسبق قوله وإقامة جسر بين هذا
العالم الشعري وعالم آخر مماثل .. عالم الكارنوال والأرضي
الغراب ؟

ونحننا الحديث عن الأرضي الغراب إلى الشاعر
الذي حسن توفيق . وهو يفت فوق جزيرة من الصبابة
الواقعية بلذاتها وسط اللعبة الوجدانية الدائرة على نطاق
العالم ، لا يطابق نفسه وبين أحده أطرافها ، ويجزؤه
اشغال مرير على مساحة العالم . وتحكي القصائد من زمن
البراة القديم ، وأصداء ماقاليه من حنان لن يعود في الوطن
البلابل والهاجاة . بعد أن انتشرت شيوخة الأحلام
البريق من العيون ، .. فالعالم كان أجمل مما نلقاه
الآن »

والقلب غمق - والاسى متعلل - ما من رجوع
ما من رجوع للسنين الضالعات من السنين
ما من رجوع ..

وكذا كان في العالم الماضي برتبا طاعراً ، لأن الناس
كانوا بسطاء ، عرفوا أن التسليم حصالة ، فهاشوا إيمانهم
ومضوا بسطاء . وليست البراة أو السبابة التي يفتهاها
الشاعر في سخطه على الأيام الماضية انعكاساً لتجربة حالية
أو تقريراً لواقع تاريخي . فهو يوردها في سياق يخلو من
التفصيلات الحية ويكتفي بالكلمات الفاتية المستمدة من
القاموس الشعري التقليدي . أنها أقرب إلى العيلة الفنية
التي تفسى النضاعة والإشراق على لقطات لكي تبرز حلوة

الإنسانية العامة عتبة بالسر الشغبي . وتلتق التجربة الاجتماعية والسياسية في أشعاره ، ويرفض الصنعة ، والقولبة ساخرًا من الانتساب المجيد بعيدًا عن المأساة الشاملة .

صافية سملانا ، لكن مطايي ، الصبر ..

نبا للمذايى الصغير

يلتف بالأحجار

يحكى لنا نحن الدم

يسيل في فينتام

أدوته في عالمي .

.. أرغ الآن لنومي دافئ رأسي سامة .

ودهم أن الأشعار نفل محتفظة بصيغة فائقة ، فإن الحنين لا يثبت عتبة في مؤخرة الرأس ناظرًا إلى الوراء ، بل يتطلع إلى خلق عالم جديد ، وينبثق في الأشعار الأخيرة رعشات حسية تستجيب للحضوية في عيون التمساح ، والصبر في الشقاء ، ويولد النغم في حداثق الهمسات .

ولكن ما يستهوننا في القصائد الديوان جميعا ، ليس عمق التجربة أو رعايتها في العمل الأول بل مقدرة الشاعر على الشفاء وبراقته في استخدام الأدوات ، أن أحاسيسه الترحل في قلوبها الخفية تقع دائمًا على النغمة الأولية ، والسيك الكوي . وبوسيقا كما يقول الشاعر صلاح عيد الصيود نادرة الطوبى .. أنه قشيرة نادرة مازالت تنقل التكوينات الموسيقية ، العالم التسعري التمددق بالتجربة .

وننتقل إلى الشاعر الثالث شاعر الفلسفة الغربية للآلدين عز الدين الناصرة ، واغترابه ليس ضيقًا ، أو ملا أنه يشبه تعلم السيف في القعد يتلف على الانقراض فأورده اقتربها الانتصاب . ولم يتخذ قرارًا ينلى نفسه في ملل القاصي وثرثرة الكسائي . بل فرض عليه التلى فرضًا :

غريب الدار ياحسرو

يقل يحوم في البلد البعيد

لعل عاصفة حرارية

تهب فريده أفتدة جليدية

وحول مقابر الحوى

نظل تحوم طول الليل جنبه

والشاعر يتغنى بأحلام التكال ، وتنصب لعناته على من أطالوا الليل ، وهو يعرف الطريق الزعر للعودة من الظلى فلن يعطينا مذكرة الأياب :

لحظات أخرى وقتانها في عالم من كلمات . فالقصائد في قصائد الأرض الغراب جميعا تسلك سلوكا دراميا ، وهي تأخذ مكان الصور النفسية ، لتخلق جوا عاما من الكابة البهجة ، فالدلالة الفكرية للكلمات تختلط بمقابها الخارجى في عالم الأشياء أو بولها النفس أو بجربها الصوتى لتشارك في خلق «الجزء» . ولتأخذ هذه الأبيات على سبيل المثال :

نهر الرماذ يعبر في بده على الأرض الغراب

وعواصف الشجن المكنية بالمراخ صبح في أيامنا

وتدق ناقوس الالى في هيكل الذكرى وفي رعن العذاب ..

فلسنا بإزاء صور بصرية وظلالها الانعكاسية ، إياهاه تجسيد الانعكاسات في صور خارجية ، فإن نخرج «الكلية» بالفراغ مثلا ، ، ولما بإزاء استخلاص معنى فكري ولا أصبح الكلام كله حشوا واستغرافا . فن الوحدة التناحية أن صبح هذا التحيز . هنا ليست الصورة المتعارف عليها بل الكلمة المفردة في تعاملها المباشر مع ما تصفد فيه من كلمات ، مستمينة إلى أكبر الحسود بوسيقى الكلمات وكل إمكاناتها الصوتية ، والأرض الغراب هنا ليست محولة لاستعمار الانعكاس من المؤلف الفكري ، فهي لا توحي بموقف فكري متكامل كما هو الحال عند . اليون . على سبيل المثال ، وتعود حول الاتجاه القديم المألوف في التراث العربى والمفردج تحت شكوى الزمان والظلم والبقاء على ما يات ولم انتفا . بطنى اللام من قانوس اليوت الحديث : كما لا يجد عواوله لاقتفاء اثر اللعنة واقترب في وفاته الحياة البؤسة وهوانى الأفراد متمسكة في سرد يشبه السرد القصصى ويلج بالمعطيات الساحرة المتهمكة ، مما يضفى على القصيدة حيوية في البناء كالتى نجد عند اليون ، بل نجد لحزنا صورية تنمى صورة الفات محيطة ذات سمات فضفاضة في بناء يتسم بالتقليدية والزناية ويختفى من قصائد التوايح في الأرض الغراب أى اثر عميق لتجربة شخصية عاشها الشاعر ، وتمتد بالتأملات الحزينة ذات البروق اللفظي المجلل .

وربما لا نجد أى صدى لمأساة فلاوس القديم – بعكس ما تلعب القدمة – حيث المعرفة تصطبغ بالشهوة فتولد الهمسوم وتبتع الفسجر . لمأساة استعظام ، الصرفة المستومية بوجل الصالم لا تجل في مجرد التلام بالغروف الأولى من إيجابية المعرفة ، بأن البشر تتوجه الشهوة في عيونهم ، ولست أدري لماذا يعتبر الشاعر كل اشتهاه حى منافيا للبراءة ، وهو لا يستخدم قانوس الطبيعة وادانة منابع الحياة إلا قليلا .

ولكن قصائد الديوان لا تتبع هذا الخيط المفرد وحده ، ولا تعرف على هذا الوتر التحيل كل الوقت .. فتبادر الإحزان شرنقتها ، وتكف عن اعتبار الحالة النفسية طيبة لتكون والبشر ويتفتح الشاعر في قصائد السنوات التالية التى جاءت بعد الضياع والحنين التائه ، كتجربة

أيام الإنسان السبعة

تأليف : عبد الحكيم قاسم

دار الكتاب العربي - القاهرة

بقلم : صبرى حافظ

تكتسب رواية عبد الحكيم قاسم الأولى (أيام الإنسان السبعة) أهمية كبيرة في واقع الرواية المصرية المعاصرة . ليس فقط لأنها نشرت بميلاد دواي موهوب يمتلك قسرا موفورا من الرعاية والنصح والحساسية . ولفترة كبيرة على استشراف كل عالمي موضوعه من أبعاد رؤى . وليس أيضا لأنها كانت ايدنا ميلاد جيل جديد من كتاب الرواية المصرية . فقد صدرت في نفس الوقت التي صدرت فيه رواية أبو الطغاسي أبو النجا (العودة الى التلي) . وبدأت فيه الانتشار الى أعمال عدد من الروائيين الشباب التي لم يغفل لها النشر بقدر كروايات غالب حلسا ورياه طاهر وسليمان فياض وروجر الشاهب . ولكن لأنها استطاعت أن تقدم القرية المصرية بصورة شديدة النضج والجدّة معا . صورة لم تقدم بها القرية المصرية في الرواية منذ أن كتب محمود خيرت روايته (التلي الريفي) عام ١٩٠٢ و (الفتاة الريفية) عام ١٩٠٥ . منذ ذلك التاريخ الذي كتبت فيه أول مساهمات رواية القرية ، والقرية المصرية الحقة ، بكل مايرتضى به وجدانها من الفراح والترح ، من وداعة وغشونة من حياة لا يطمعها الخاص وطبيعتها الخاصة وتصورتها الخاصة . لا تعرف طريقها الى الرواية . فغالب الروايات التي كتبت عن القرية المصرية كانت تنعتت اما عن قرية كتب للطائفة الرومانسية البعيدة عن الصلح بعد الاثر عن السماء . او عن قرية (واقعية) اخرى غريبة لا تعيش الا في اذهان الكتاب (الواقعيين) بمفهوم واقعية الحسيات الساذجة التي أولفت الواقع في حبال رواها المسببة واكادها القصة ، دون أن تفهم أبدا في أي من أعمالها . بعد هذه الرحلة الطويلة التي اخلفت فيها أغلب الروايات المصرية - ولا أقول كلها - في الاثر من جوهر القرية المصرية وإنسان هذه القرية الاصيل ، وفي التعبير عن صيوات هذا الإنسان واشواقه . جاءت (أيام الإنسان السبعة) لتعقق كل هذا وتقوم معه بالترب من مناطق خفية وغاية في التلي الانسانية .

من هنا فإن هذه الرواية تتطلب منا احتفاء خاصا والفتانا منريتا الى كل ما تفرحه من رؤى وقضايا . لأنها تحاول أن

سوى ذرس يحمل السيف في كفه

ويسمى الى حنقه

فإذا لم يجد من يمد الطريق ويترهم في الفتاة ، نمد الطريق بأجسادنا .

نحن الآن بإزاء شاعر من شعراء المقاومة ، وليس شعر المعركة هو الذي يحمل البتة دائما ، وتدوى فيه طققات الرصاص . فشاعر المقاومة يقدم للمقاتلين ، وللصوف الطفلة ذخرة من الوجدان لانتصب وربما دون أن تتردد في الأبيات في جميع الأحوال صيحات الحرب .

وفي الدين الناصرة ، يشعل حمويه على الملايح النفسية التي استنامت للهزيمة ، وتشكلت بها ، وسارت في دروب السالفين ، وأصبحت الخلال . لذلك فهو يتخذ من التاريخ العربي القنم ويوفق في اختيارها ، فلا حلفه وراء هذا الاختيار ، أسرو القيس الجديد ، أصبحت السلبية غوره في القلي الرمادي ، يص في صفاد الليل كاس العزن مكروبا معادا ، ويدعو للحسن الشهيد بالرضا عن راسه والراحتين : « نحن جيران الحسن » فخر القهر الا ما ساعة القلب اتت ، ونسل ساعة لرب .. وتغنى في الآله » .. ويرتشف اكواب الناسى حمراء في لون الخطب فاليروم خير ... ولما .. وماذا يتجيب اليوم المصنوع ؟ « فوراد النار منا خياط » ووراد النار منا حكاه ؟ « ولوب الحرف السياسي في التجربة الشخصية اليومية دون أن يفلد وحياته ، وهو يتخذ من موسى بن أبي القيسان قناعا للفارس للتأصل دون التعلل .

لمحمدة النيل سوف نهيك

هيا افنعي

بدهن بالكمل في جصك الجراح

ونحن يا بني ياسينا

يكينا .. ورت البلاد وسلمتها .

ويستترعي التباهي في ديوان الشاعر احكام الصياغة اللغوية ، فالألفاظ تصوب الى أهدافها ، تنقل لون الانفصال دون تلمص رغم ابتعادها عن الابتدال السوقي ، وتنساب الالفاظ في ابداع موسيقى يستجيب في حساسية بالغة للتجربة .

ولكن يضي فضاء الديوان لا تنمش مع هذا النسق ، القصيدة رسالة الى فرونا ، شديدة الاتصال ، تجيد على مسامعنا الانفصالات الموضوعية الرقة . وهي بعد ذلك تنقل عن يودك دون مبرد : أنا المسوخ والمضاج أنا الجروح والجراح أنا القنول والمقاتل ، لم نقول لنا في النهاية ما فرغ الشعراء من قوله من أن زمانى ميت الاحساس وان عيونك ملجنى ومغنى وأنتى عشق ذلك التلي .

وتلحق بهذه القصيدة اخرى ممتدة الى « جولى لندرو » نهيك هبوطا ملموسا من بالى فضاء الديوان ، في عاطفتها الساذجة العلية .

وفي النهاية ، فإن الدواوين الثلاثة ، بتجاربها المختلفة تصيف جديدا لايه أن يجنى ثماره في الأيام القربية .

تأسر بين ذاتي عالمها الكثير من انشواق النفس الريفية ومن صبرائها . من خلال مصاحبتها لمجموعة من الشخصيات - وأؤكد على كلمة مجموعة تلك - في رحلتها مع الحياة وفي صراعها معها واستماتتها اليها واستعدادها للتضامات الراحية الشبيهة التي تهبط على هذه القرية أو التي تنتزعها هذه المجموعة لتزاحم بين طيات اقشونة والقصور والقصص . وهي تقدم لنا هذه الرحلة بموازاة رحلة أخرى وفي تشابكها معها رحلة تفرق عن هذه الرحلة الأولى بقدر ما تتصلق بها . تتناقص معها بقدر ما تتناقص مع جوهرها وترتد إليه ألا وهي رحلة عيد العزير الذي تقدم لنا الرواية كل بدايات أيامها السبعة من خلال حداثيتها الباحتين عن الفهم الراغبين في المشاركة . وهي تقدم لنا رحلتها الكبيرين من خلال احتفالها للتشديد بالصفات وتركيزها المفرط على هذا الجانب الحسي من الحياة بالرغم من تلك الفترة الروحية التي قد تتبدى على سطحها والتي قد يقع في شراكها الشرعة التكنونية ليفقدون بذلك الطريق إلى جوهر الرواية وإلى معنوياتها . فالرواية لا تتحدث عن الجيبات بأي حال من الأحوال ولا تبحث في ماهية العلاقة بين انسانها والكون . ولكنها تعتمد الى تحويل كل ماهو رويحي الى كل ماهو شعائري وحسي . فليها من الحديث عن الجلس اعضاء ماليها من الحديث عن الله . فيها احتفاء بكل الحسوسات ونظور من كل التجريدات .

فصل السطور الأولى في الرواية « طول عمر الولد عبد العزيز وهو يجب صلاة القربى » هي تأتي في وقت يكون فيه التهاد رقيقاً . الشمس غارقة والأضواء خفيفة وربما حزينة . نجد كل شيء قد استحال إلى تقوس حسية هائلة . تتسمن في كلماتها ذات الإيقاعات الرخية المتعصبة كل شيء . فالولد عبد العزيز لا يجب صلاة القربى في ذاتها . ولكنه يمشي كل التقوس الحسية التي تحيط بها . حمرة الشفق التي تضيئ على التهاد دفء وعذوبة بأصواتها اللينة الخزينة وجلسة أبيه الحاج كريم المسترخية الهادئة بعد ما نفض عن كاهله ولثة التهاد وخشونة الحقل . ودلف الى شرفة الدوار بعد الفراغ من صلاة القربى ينتظر الاخوان وفلق الأيام الشبيهة وأصلياء الحاج كريم وروح القرية كلها في تولها الى آلال الأشياء . وفي سمعها الخشبي الى تنظيم عالمها بالأسلوب الذي يتفقون فيه بأصلي وأرفع شكل ممكن . وفي هؤلاء الاخوان يجتمع كل تناقضات القرية وكل صبراتها . كل أحلامها وكل عموها معا . ومن خلالها نتعرف على كل شيء فيها .

ففيهم الحاج كريم بشخصيته القياسية المسيرة المتسلطة الحبيبة معا . وبسفالته المظلم وجه الجافر للناس . وفصله الدائم اذام العواطف الطيبة المخلصة . وحده المختون على الآخرين واعتصامه العميق بهم . وبكلماته الحلوة الطيبة التي تلتزم على فمها الجراح وترتاح الأنفاس وتنفض التنازعات . وفوق كل هذا ومن خلاله يصبه التهام للحيات وبشفتها العميق يمتعها ولذاتهاها . وفيهم محمد العايق المشوق الرشيق الأنيق الناجح . الذي يسيطر كاله صانع على الراح القرية

واترحها . يوفد « الكلوبات » ويصنع القهوة ويوزعها . او يدور متقافراً بأكواب التبريات . وفيهم غير فرود . ذلك الإنسان التشيكوفلي الصامت الذي يصاحب طوال النهار جملة « حصة مليحة بأطباق والود والحفان » والتي يكتنم في قلبه آلاف الاحزن . احزان الابن الذي خاب في الدواصة بالآخر . وأقصى في منتصف الطريق مدتراً بالفقسل والمظلمة وفيهم سليم التركي الساحط أبداً التامح دوماً . والوفد على تلك الشجرة الفاصلة بين الطفل والجنتون . التامح برغم كل هذا أو يسببه بطيية غريبة وصاله شديد . وفيهم علي خليل الذي أكتسبه التجارة - فهو الوحيد الذي لا يعمل بالزراعة فيهم - حرصاً وحنباتها معا - والذي يعرب عن شبهة الرهيب العطب من خلال نغته الدلالية على تيزل العايق وسجونه . ويظلي أحاسيسه المظلمة بأنه يسرق القلاصين بين طيات لعتاته المكشورة على اللصة ورايح زوجة العايق وفيهم العراقي الأقرش . النموذج العطب المخاد في كل القرى وفيهم أحمد بدوي الذي يقرأ للأخوان البرهه ويوفد ترتيبهم ليثني الاثنين والجمعة . لدلال الحفان . وفيهم محمد كامل الذي يسبح في الأرض همه وبشها رقبته العارمة في أن يكون حديثاً لها حسب مثلتها . وأن يظبط ابنه يملأ عليه الدار والدنيا وفيهم وفيهم كل مالي القرية من نماذج وكل ماليها من تباينات . فيهم روح القرية وصبراتها وانشواقها . هم وأهلها وأحلامها .

وعلى حالة عالمهم القصيب طالع يعيش عبد العزيز يك تكذيب الى لثة الإخوان بشكلهاها الباهرة وعنايتها الزاخر بالانشواق . فآخرى تجر به بصدا عنها . تنتزعها منها لتدفع به الى مآفاق جديدة غريبة من المعرفة البشرية لكننا ونحن الآن مازلنا في مطلع الرحلة مستعد ان السيطر كلها لتلك اليد التي تجذبه الى كن أبيه - الحاج كريم - الاثنين - والى رعاية هذا العالم الذي مازال قادراً على السطاد السطى فهذه التلة الحبيبة من الاخوان هي روح القرية . هي ملح الأرض في هذا الجباب التواقي الى المحصورة الرانجب في الوصال . يجتمعون في ليالي الاثنين والجمعة حول الصباح الوحيد الموقد في ليال هذه القرية الهيم . فهم ضود هذا الصباح الذي يبعد من ليال القرية لليلة اقشونة والجفاف والوحدة لا فليف ياترى يكون حال العالم من غير هذه الصباح ١٢ (ص ٣٣) ماهي الرواية توسوس لنا بهذا السؤال الخليل عند فصلها الأول . وقبل أن تبدأ مع هذه التلة الحبيبة رحلة الحياة . الرحلة القياسية التي تتدهور فيها الأشياء وتلفد دواهاها وتضلع عنها أصابع الزمن الزهية اردة الهيام لكننا مازلنا الآن في بداية الطريق . حيث نتعرف عليهم في الفصل الأول من الرواية في ليلة من أزهي لياليهم . ليلة الحفرة التي يعصرها الشيخ والتي يرتجأ أها سطح دار على خليل الولد بالأسود . والحير . وهي أيضا الليلة التي تتعد فيها الجماعة العزم على أن تشد الرجال الى رحاب السلطان فقد أذف موعد الليلة الكبيرة . وما على الاخوان الا أن يتجهزوا للسفر الى مظنا مول السلطان .

هنا نتعرف على الجانب الآخر من عالم هذه القرية

الرحيب . ومن حياتها التي استعالت داخل العمل الفني الى شاعر حسية موحية وثرية بالذلات .. عالم التمام القابع خلف الأبواب المتصترات بجماعة الدور . وهو عالم لا يمل خصوصية وغنى عن عالم الرجال العاص بالأنواق .. عالم يتكشف لنا - في الرواية - في يوم من ايامه واكثرها نراء .. في يوم الحيز الكبير في بيت الحاج كريمة وتجهيز زاده الرحلة وطعام الايام التي ستضيق الجماعة في رحاب السيد البديوي . ونحن نتعرف على هذا اليوم بعد مسافة زمنية طويلة فهذا هو اسلوب الرواية في بناء موضوعها . فكلمنا خطواتنا خطوة في الرحلة توغلنا خطوات في رحلة الحياة ، فهذه الرحلة في الواقع هي رحلة الجماعة مع الحياة . وهي تقدم لنا ايام هذه الرحلة المتعاقبة على مسافات زمنية متباعدة . نتعرف على اليوم الأول ونقدم على كل عاكه . ثم لا تسميد ملامح اليوم التالي له مباشرة ولكنها تقدم لنا وهو يتكرر بعد عدة سنوات من أحداث هذا اليوم الأول . ثم تقدم لنا يومها الثالث بعد عدة سنوات أخرى . وهكذا . وهي بذلك تأسر لنا بين دفتيها ليس رحلة الجماعة الى رحاب السلطان فحسب . ولكن سفرها في ازمان ولكن في آن . ورحلتها مع التدهور والتفكك والتسيخة التي تزعج وليدة فوق وجه الحياة . كما تقدم لنا في نفس الوقت ايقاع الحياة في هذا العالم ورباتها . فلاشياء نفسها تتكرر كل عام . ولما صاعدت اليهم بعد خمسة اعوام او عشرة استخدمهم اما ساهرين في الحفرة . او عوشكين على الرحيل . او عاذرين في رحاب السلطان . فلكنا في حياتهم وحدهم في حدود عالمهم . بهذا الاسلوب البينائي المقيس لرحلهم الذي استحال الى جزء من بنية الرؤية والوصف . فما استطاع الكاتب ان يقدم لنا ابعاد رحلته التي يتدهور فيها هذا العالم ويلغى بهامه . بموافاة سفرة عبد العزيز مع المعرفة واكتشافه لدوره وعالمه .

ومن هنا فاننا نتعرف على ذلك العالم الآخر ، عالم النساء في يوم الحيز . في فترة زمنية لاحقة تنكشف لنا دوات فيها وقائع الحفرة . نتعرف على عالمهم بعد ان يكون عبد العزيز الطفل الذي اضل يوجهه كيهود في عالم الحفرة العاص بالاشواق . قد اخذ يدب بخطوات واسعة نحو دنيا لرهافة ويحوس في مناطق جديدة وغريبة من المعرفة البشرية . ومن هنا فهو يربط جميع التصورات المتوردة من حراة الحيز بين شيلة . عين غريبة في هذا العالم المتفكك الذي يسبح بلوانيته والحاسة والتي تدور فيه ثرائته المقتصة واطلامه الضمنية واشواقه المصونة . والتي تزدهى فيه حكايات زبيب - بنت الكافور - الفسارة التي تفرق كل همها في التزرة . وترتفع فيه ام عبد العزيز على عرش حجرة الحاش المبينة بالشوال والظلال والفرار . وعلى عرش عالم من اكبر الصغرة التراكمة التي تغرق تفهنا هذا العالم .. وعالم آخر من الرقي والطقوس التي تدور على اثرها الفروع بالبن وبغالي الاضلال من التوتكات . انها هي الصين الدوية الخريصة التي تشمل كل مافي عالم البيت الصغير بعدها ورعايتها . وفي هذا العالم ايضا نتعرف على رشيعة الجسورة الوعودة التي تتناول ان تفرق قعود الايام بها عن

تحقيق اعلانها الصغرة . في التكات الجريئة والكتافات الساخرة الساخرة التي تنظر مع لرح مرارة . وفي صباح ذلك اليوم الذي يندى بقوة الظروف وخسونة الفجر لينتجر بكل مافي الحياة من طاقة على السفر والتماد .. وفي الحاح شوق الانثى للتكملة الحلوقة الناضجة التي مات عنها زوجها . فانزت اية تكملة الطريق وحدها وان تتعلم مسبوقة البيت والابناء هجمة رجل وبيرة انثى . وفي الصلة بوايح التي تسرق من البهيج ولكنها تعجم عن السرعة من دار الحج كريمة . وتسارع الى المشاركة في (زوافة) السلطان بتصيب . فالسرقة شيء لا يمنع من وصال السلطان ولا يعول دون المشاركة في زواوته . وفيه ايضا زوجة عمر فرهود اسي ورتت كتاب السحر والتي تعرف وحدها طقوس الاحجية والوصفات والتعاويذ . وفيه صديقة العاقر الهيفية المنجاة التي جريت كل الاحجية والقرارات والوصفات . ولكنها عادت بصحتها جميعا كسيرة الكاقر متصبية بالصمت دوما غير مستسلمة للباس ابدا .. في هؤلاء النسوة جميعا نتعرف على القرية لصيرة من الداخل .. على البيت والحلاب والحيز . ونسترف من خلالهم ايضا على علاقة القرية بالنسب البديوي وعلى فهمهم الخاص له واشواقهم الفريدة نحوه . ومع هذا الحيز تنطلق الاشارات الاولى المؤذنة ببديات الرحلة . وتتلمس مع اجنتها الوليدة في نفس الوقت تلك الارحاض الوائبة برحلة عبد العزيز الخاصة والراسمة للاحاسا المبينة . فهامو يتكشف متناطح جديدة في نفسه وفي العالم الخارجي من حوله . وهامى القية القائمة بين الندي القاتر والتقيص الموزن للغزور تحت وقاة الانبعاث الحياة البلية المؤطرة حيا . يستول على كل اهتمامه ويقتصر في داخله لوى جديدة . نفس القوى التي تنتفض في داخله عندما تقبض الحاجة شوق الى صحتها يتعتلن وانكنا لتسم فيه والده الذي يبادلها ودا حيا خلافا . وهامى الحروف التي حلم ان يفاك فلاحها فتتج عينيته . بعدما لانت ابدواها له . على عالم مهول من الخفايا التي تزلزل من حياته الرواس المتماخضات وتنبس بظور الشك في دهم الانبياء .

لذلك فانه عندما يسافر مع ابيه ورفاقه . ويلبس عن كتب شرهم من المدينة وكطرحهم من لاسها . وانساقهم تحت وقاة سطوتها . وذرايتها هي الاخرى بهم . يرلفهم ولكنه لا يستطيع في الوقت نفسه ان يفرحهم عنهم . فما زال يحبهم . قلبه معهم وعقله فسددهم . وهو يسافر معهم اليوم بعدما انصرفت اعوام على يوم الحيز بانحاسيسه الرائلة . وبعدا اصبح واحدا من المترددين العالمين على المدينة يتلقون العلم في مدارسها ويعيشون مغامراتها الطفلة الحلوقة الجريئة في آن . ومن لم فان خبال صلبا من جهلهم ونفهمم يتوش عقله . وكيدا الانبياء تحت عينيته الحديدية في التنفر . فهامهم الرجال الذين طالت هاماتهم السباد في صباه تجلدهم كلمات ابناء المدينة القاسية وعصيم . بل هاهو يعيش معهم بعد سنوات اخرى في بيت القدمة . ويبحث عن ذكريات الايام الوهسية فلا يجد سوى الظلوة والترحام والراحة الطنة التي تزكم مكانتها الاولوف . وهامهم الرجال يسدون لعينيه الجديدين شرعين جشعين

لقد تزوج غير صديقه - العاقبة - وعلا سطح القرن في قاعته
 بالبحث الآدمية الصغيرة الزلّة ، يسبح هو الآخر في نفس
 الطريق . تفتتح هذه المستويات الجديدة التي هيئت على
 كبير كاهله ، وتريق البقية الباقية من صوته الى الجلاء
 الهادئ الرخية . يتجلى بسياط العمل الفني في سنوات
 النضوخة . فهل لمة تدمور اكثر من هذا واعظم ؟
 من فاحة القاسية تظل علينا واضحة عندما تنفي بكتابتها
 اللامسية على القلوب ، وهي تتوهم انها حوت بالقلب من
 ساحات التحقق . وعاهو عمر فرهود الذي كان يحصل
 صحاح الزاد على جملة في سفرة كل عام ، قد شاخ هو
 الآخر وماتت تقاربات الحب الودودة في تيه المسافة الشاسعة
 بينه وبين امراته وبينه وبين ابنه الفاضل المحسن المفلط
 الفلك ، ولا عزاء له سوى الجمل يتفانى في خدمته وبينه
 انشواؤه وهوومه .

اما عبد العزيز فان رحلته هو الآخر تبلغ ذروتها ..
 تنقطع كل الحيل التي تصله بهذا العالم المنهار قبل ان
 يعثر لسفينته البحرية في رحلته الفريدة على مرأى أمين .
 بل اننا نجده وقد هجر القرية نهائياً ، واقام في الاستكبرية
 يتلقى تعليمه ويواصل البحث عن نفسه وعن عالمه ، بعد
 ان اجهز بملفاته اللبية على حب سمرة العظيم له . حتى
 يلقاها ذات يوم بين يطر عليه الباب ليلقي اليه بهذه
 الكلمات الرحيمة المتقبضة « قوم سافر » (ص ٢٠١) فيقوم
 ويسافر ويعرف ان عليه ان يتسلم مفود هذه السفينة
 الموشحة على البحر وان يبحر بها لوح مرأى الامان . لكنه
 ما كان يقضي الايام في هذا العالم حتى تنهار ، فهو
 يابها من طريق غير طريقها وبأسلوب غير أسلوبها . فها هنا
 عالم باكمته يتهافت لتتخلق تحت الجلد المتفلس منه دنيا
 جديدة يتحول عبد العزيز في نهاية الرواية ان يجوس فيها
 وان يتعرف على فوائنها ويتلمس ملاسها . فالعالم الجديد
 الذي وفد اليه لم يعد عالم ابيه باغوانه الحزين وبصوباتها
 العظيمة وليلهم الطواب . ولكنه عالم رجال آخرين ، رجال
 غير رجال ابيه « صارمون يضحكون بقوة » يجلسون في
 النصارى ، لكن ليس حول حديث طيب وفود بل حول
 الدجاج . يستمعون للنشرات ويتكلمون بحساس ، مليون
 بالبراة ومتجملون وصارمون » (ص ٢٢٠) . عالم مناضف
 لعالم ابيه برجاله الامجاد واحاديثه الطيبة . عالم يفسر
 عبد العزيز الى اللجوء اليه كلما ضالت به السبل بل مايليت
 في النهاية ان يتطرق في صفحة الجديد القريب .

هذا هو العالم الذي تقدمه لنا رواية عبد الحكيم قاسم
 (ايام الانسان السبعة) وهو عالم حسي شديد التراد
 لا يستلغ اي تخليص ان يدرك ابعاده او يأسر ملاسه .
 فيه كل نضبات القرية الصرية وكل صيوباتها لاجنبائها واقلمها
 الرير والارتفاع فوق صومعها . فيه فهم القرية القاصي للدين
 وتصور بنينا القاصي له واجتماع انشواهم حوله . فيه كل
 ساطتها وتقديدها . والبساطة التي اغتها هنا شيء غير
 التبسيط الذي ولت فيه الكثير من الاعمال التي تناولت
 واقع الانسان الريفي - الذي تتجسد فيه ، اكثر من غيره ،

لا شغالية فيهم ولا تعليق - بل عاهو ايام التهامك بكل
 ذرة من كيانه في طغوس الخسعة له لخلل من ملاسه للتسعة
 التي تشح بالستان والعرق . بل عاهو الزحام في الليلة
 الكبيرة - بعد سنوات اخرى - يبهط انفسه ويكاد يعتصر
 كل ذرة في كيانه ويضطر عليها دونها راحة .. زحام بشرى
 قاس لا عاقل له ولا روح - زحام تقف معه حتى تبه السلفان
 بهاها برلم تكديس عنايد النور فوقها بشكل خرافي يدعو
 الى ان يتساءل .. الى قلب ميكانيكي خرافي القوة يدفع
 هذا اليها ، على صدر المسجد الشامخ ؟ (ص ١٦٥) ..
 فهو الآن يرد كل شيء الى مسبباته العلوية - بعد ان نصبت
 تماماً او كادت كل الروايات التي تصله بعالم هذه النشأة
 العظيمة من الرجال الامجاد - بل اننا نلاحظ به في هذه
 الليلة نفسها ، الليلة الكبيرة ، ذروة كل الليالي واصل
 الرحلة وصيوبها ، يتور على عالمهم . يتهدد عليه بعنف
 تعظيم لكثرة المفاتيح القادرة . فهم هالكاو يعيونه ،
 ومازالوا عاجزين عن ادراك حكي التدهور التي تدب وليمة
 في حياة لنهم الناجية - بل هالكاو قادرين على احتضان
 تدمره وحل طفران ثورته الهائلة وعلى اغراقها بكفالت هائلة
 من الحب والبساطة .

ولي ليلة الوداع تعيش تهم كل هذا العالم .. تهدهد
 القادي والمتغوى مما .. فها هو الخيام التي نصبت حول مشهد
 المستطاع توفى ايذاً بالرحيل . وها هو الذرع المبدئية
 الاطوبوية المنشودة في آلاف القرى والتي انصبت مع السفرة
 السنوية الى المدينة ضامة معها الى صدرها آف الزوار
 والفريدين تسترخي من جديد لتفنى عنها زحامهم وقليل
 بهم مرة اخرى الى قراهم .. بل وهذا هم الايام ، عاهي
 للة الرفاق الذين لقوا سنوات العمر معاً ، يغترق عندها
 ويحب الوهن الى تاسكها الايف . فتهدم هذا المسلك في
 ليلة الوداع وتدهوره يسبح بوزارة ذلك التهم المات الذي
 قوضت فيه خيام اقشيش التنصوية وانطابت فيه عنايد الفسوة
 الثلاثة .. تهم يسري في هذه النشأة الحبيبة فتطفي في
 التدهور .. يشيع الحاح كرم وتسوده عتته ويستمر في
 الانحدار حتى يرتصب مفوراً من حركة يد عبد العزيز غير
 المقصودة لانهم انه يريد ان يفره . بل ان كل الايام
 التي عانت في عله تستل من جسده نفسه الحية - فيصيب
 نفسه التسل ويظل التصل الآخر يمن الى الطريق والى
 السفر والى الايام القاصيات . وهاهو للمباح الذي ظلا ظل
 مضاء يريق البهاء على ليالي الاخوان ، يتلقى من السلف
 مشنوقا هادماً كجثة قتيلة . اما الطابق الذي ظلا توجهت
 في داخله الحياة فظ شاخ هو الآخر وكف بصره واخذ يندور
 دائخا يجرب الوصفة اللانثلة تلو الاخرى - اما على خليل
 فقد انقضى عليه الوقت فهو يجره من ذلك العالم المحبب الى
 ماتحت الثرى . وحتى دار الحاح كرم التي كانت عامرة
 بآخر فياضة بالمعطر ، اصيبت خاوية تعيش على الكفاف
 بعدما استل (ساروخ) من تحت اقدام أهلها الارضى لقطعة
 لقطعة . وذاب لمنها في الطريق بنفس السرعة التي تلون
 بها لقطعة سكر في كوب شاكي ساخن . بينما محمد كامل
 الذي يبدو للوهلة الاولى وكأنه يسبح في طريق مائس ،

الإنسان في الأولى ويؤيد الولي في الإنسان .. إنها علاقة صوفية فيها شيء من الخولية .

في هذا العالم لا نتعرف فقط على علم القرية ورائحتها ، ولا على جوهر أنسائها المصري الطيب الذي ينفث عذوبة وإنسانية فصبسب - بل نتعرف أيضا على منطقته - على تصوراتها الخاصة وعلى رؤاه - تصوراتها عن كل شيء وعلائقها بكل شيء - حتى علاقتها بالحيوانات التي يستمتعها ويعيش على حركاتها ، وهي علاقة ألفة وصداقة - علاقة تمسك حب الرائي لهذه الحيوانات ومعاملته لها وكأنها جزء من العالم البشري الذي يعيش به - فصر فرعون يصاحب جملة أكثر مما يصاحب أي إنسان آخر - ويعد العزيز يشفق على حجارة الواطئ القشتل من حملها بفسد الفهم الفظ ويكن لها من التدبير أطفال عاين لصاحبها - ويتصور أنها ستغرق في حديث ودي مع حاراتهم عندما يتركها معا في الخفية - فكل شيء في هذه الرواية يفضح لتناقض هذا الإنسان ورويته ويتبين تصوراتها - طابعها الحركية في الرواية هو نفسه إيقاع الحياة في ذلك العالم الذي تحدث عنه - وإيقاع البيئة التي تدور فيها أحداثها - بل إن إيقاع الفلسفة نفسه في واللغة في هذه الرواية إحدى متجزئات المذبة الهامة - هو امتداد الامتداد البشرية التي تعطل الرواية أن ترسم لنا ملامحها وأن تعيد أدق تفاصيلها - إن اللغة التي تصف لنا بها الرواية دوة الحركة في الذكري ، تكاد أن تكون لغة ذاكرة - تلبس حروفها بحركات هذا الذكر وإيقاعاته - وكذلك اللغة التي يتحدث بها عن ثروة النسوة المتعلقات حول قبيلة القبيز تزدهي هي الأخرى بترويح تلصق به صداقها وطريقة استنظام كلماتها - فكل شيء في هذه الرواية يصمم إلى صياغة عالمها وفي أيراد ملامح هذا العالم - فيألفها الذي يصمم شخصية البطل الروائي ليقيم لنا بدلا منها الجماعة - والذي يلجأ دائما إلى أسلوب السرد والمكثي المستمر الذي هو جزء من طبيعة هذه الشخصيات الزرقية الوجودية - ليس إلا أحد وجوه الموشح الذي تقدمه والرؤية التي تعتمدها - فكل رؤى الرواية وفكراتها تعكس علينا من خلال الأسلوب والموضوع معا - ومن خلال تركيز فني على الجانب النفسي وحده - فهو طريق الفن العظيم إلى كل "الزبدات والأفكار" .

بقيت بعد ذلك بعض الهنات التي أئروا أن نرجح الحديث عنها إلى نهاية هذه الدراسة التي اهتمت بالدرجة الأولى بالجوانب الإيجابية في الرواية واحتلت بها كعمل مبشر ببلاد روائى جديد يصلح كثيرا من الوهية والفسح والحساسية - وتوقع عنه الرواية العربية - بعد عمله الأول ذاك - الكثير من الأعمال الكبيرة الناجحة - وترتوي أغلب هذه الهنات من افتقاد الرواية إلى التوازن الفني بين حينها العاطفي الشديد إلى ذلك العالم الذي تقدم لنا وحلته مع الانهيار والتدهور وبين نصفها العاطفي له - فإذ طفي هذا الحنين في أغلب الأحيان

روح عصر وضيمرها - وقد استعانت هذه الرواية أن تقدم لنا هذه الروح وأن تأسر بين ذلتها جوهرها - فليست في الرواية أسواق جنسية خالصة - ولا صيوات روحية مضمضة - ولا لقوسة عمل أو خشونة حياة مجردة - فالحياة عندها لا تعرف هذه الوحدة البتيفة - ولكنها تلف دائما في جانب التذوق الحسي الخلق - عند اصطحاب كل هذه العناصر معتمدة - اشتياكها والتحامها وتزويجها معا - فصيوة العابق إلى الغازية جزء من لوفه العارم لأن يمرغ وجهه على عتب السيلطان ومن يرجع الحق على ملالة حلفات الفرجع النحاسية اللامعة - والرواية تؤكد بشكل كبير على ثراء الصداقة الإنسانية وتنوعها - وتبتعد دائما عن الشايع الناصية التي تجلف فيها التثرة الواحدة المسببة هذه المواقف وتجردها - لأنها تلف في الجانب الحسي من الحياة وتحتلي به - فعندما يجلس الإخوان للكلال لا تلتفت أحاديثهم بقدر ما تلتفت الطوبى الحسية المتعلقة بهذه الأحوال - تنش أحقاد الفسخ ولف السجائر .. اللهم إلا إذا كان الحديث لنفسه حسيا - عن الجنس أو عن نوادر الحياة الفلسفية الزخية معا .

وهي تصد في إبراز هذا الجانب الحسي إلى عدة متعلقات فنية - تتجنب من خلالها الوقوع في بران الكوتوغرافية المسقيمة أو في مهادي البيولوجياية الزائفة - ومن أهم هذه المتعلقات الفنية لجودها التثاق إلى تقديم الأنشاء من خلال تقاضها - فتحن تذكري صفة القرية مع الكوليرا التي عصفت بينها عصفا من خلال جلسة هائلة متوترة عند المأمور أو أسيرة رغبة في شرفة الكوار - وتبر نضاجة غلقات العمل المشنة القاتلة الفلسفية خفيفة خائفة فوق هضاب القشرة الشليف العامي بالأشواق الرقيقة - وتعرف على إرادة الله في أيدي صانع الخير وفي أصابعه الخلافة وليس في كلمات الواقع القاسية التي تنشر الأذى في القلوب وتستعسى الأميرة إلى الوجود - ونلمس أنل ليل القرية الهامة المكتيب من خلال تلك الشرفة الوحيدة الودعة وسد بهانته - ونتعرف على قوة عبه العزيز الجنسية المتخافتة العذرة وسط وهج القبيز وبهجته - ويتجسد لنا آخر الرائي من المدينة ومن السفر في شخص العابق - أكثر أهل القرية سفرا إلى المدينة واتدهم نظرا منها في نفس الوقت - ونتعرف على كل علاقات القرية الجنسية - ليس من خلال تصوير محموم أو تتبع شيق هاليق لرغبة عارمة - ولكن من خلال لثرة الأخوان في جلساتهم المسالية حول البردة ودلائل المحبات - أو حول سيرة بني عيسى أو بني هلال - ونتعرف على عمق العلاقة بين إنسان هذه الرواية وبين المسك البدوي الذي تتراعى على اعتاب قيته كل صيواتهم الروحية وكل اشتراطهم من خلال ذنون المواجه بينهم وبينه - ومن خلال تلك الألفة المحيية الكبيرة التي تتيج لهم معانيتها والفصم منه والتلاؤل عليه بالسباب أيضا - فهذه هي قمة الألفة والملاقة كما يراها الإنسان المصري - حيث تلوذ المواجه وتهدم الأسوار التي تعجز الذوات الإنسانية عن بفسها البعض ويؤيد

أنت إليه كل شخصية على حدة - فالتكثف هذا الفصل بالأحداث - وبلا صوت السامع فيه حتى الترقب من المبلووعين - لهذا يكاد هذا الفصل الأخير أن يكون جزءا مستقلا برغم ارتباطه المنطقي بالرواية - أو ملخصا لرواية جديدة مكملة لهذه الرواية وتطلب أن تكتب بنفس العبير الذي كتبت به الفصول الستة الأولى وينسب الأنا -

ومن نفس هذا المنطلق ترتوي بعض الهنات التي تشوب تصوير الرواية لشخصية عبد العزيز وتقدمها لرحلته المثالفة لرحلة جماعة الأصدقاء في الرواية والرافقة لها في نفس الوقت - فبرغم أن كل الأحداث تقدم لنا عبر حداثتي عبد العزيز ومن خلال وعيه وإحساسه فأننا لا نعرف بوضوح على كثير من الروايات المتباعدة التي أدت منها رحلته - ولا على ذلك العالم الجديد الذي أخذ يتخلف تحت شجرة عالم علاج كريم وأصدقائه الوشك على الأتاهي - عالم القهبي الذي أصبح بدلا له والذي انخرط عبد العزيز في شعابه برغم الصورة المتلفة التي صور بها في الرواية - فمن لنا بهذا العالم البديل في السطور الأخيرة من فصل الرواية الأخير - يفتح علينا بقاتته المديدة الأحداث دون سابق انذار ودون أن نعرف على صباه أو نتلمس ملامح بقاتته - فلك كان لهذا العالم البديل هو الآخر رحلة ميلاد طويلة ومتعرجة وصعبة كان علينا أن نلم باطراف منها طوال صليبة تطلقنا من تحت سطح هذا العالم البراق الأيل للأنهار والذي غرقت الرواية في حثينها العامم إليه وترجمها الرافق عليه - فلي أن كل هذه الهنات البنائية التي تنسج إليها في النهاية بعض التشتتات الأخيرة أو القصورية لا تفي بأي حال من الأحوال من قيمة هذا العمل الفني الكبير - ولا تنال من حدة تناولها الرهف لعالم القرية المصرية المصيب بكل ما يعيش في أعماقه من رؤى وأحاسيس -

على وعي الرواية وروايتها معا بديهي التحلل تحت شجرة هذا العالم البهيج بمسراته الطبية الرخية - فالتفتنا بذلك الكثير من إبعاد الأرضية للقادة التي تدور فوقها هذه الرحلة - ثم يفتقد هذا الوعي في النهاية - وبعد أن قلنا مع حنين لروايتها إلى هذا العالم القديم - وتوفه غير الملن إلى الانتماء فيه شوطا طويلا - ليجهز يتجمل وسرعة في الفصل الأخير من الرواية على هذا العالم الذي ما عاد يملك مبررات وجوده ولا أسماها - صحيح أن الكاتب قد استطاع أن يشر في ثانيا الرواية بعض الإحصاض الوائيه بموت هذا العالم وتحله الوشيك - وصحيح أيضا أن المنطق الداعل للأحداث الروائية قد سار في هذا الدرب قبل الفصل الأخير بامد غير قصير - غير أن البقعة الغامضة لوعي - ليس الراوي فحسب بل والكاتب أيضا - قد تركت بصماتها الواضحة على هذا الفصل بصورة جردته من هذه الفصول السابقة وعجلت قبل الأوان لروائي لا الوائيه - بالكتن من الأحداث فالتكثف بها هذا الفصل بشكل واضح - بل أننا نتلاحق أن يتاد هذا الفصل من الناحية الفنية - برغم أدبياته المنطقية بالرواية - يقوم على أساس مغاير تمام المغايرة لذلك الذي نهضت عليه الغلب أجزاءها - فهو لا يعلنا إلى ذلك التسجيل الهادي الذي يتلخر بالرواية - ولا يمهأ إلى الترافقا في التفاصيل الصغيرة النجوة برغم كثرتها وتممها صوب هدف بنتاني واحد - ولكنه يعلنا إلى سرد الأحداث البارزة والظفر فوق لتلاحقها ومن هنا يبدو عدم انسجامها مع بقية فصولها - فالرواية ليست رواية شخصيات ولكنها رواية تتحرك فيها جماعة أصحاب بعالمهم التجانس كما يظهر في الغلب فصولها > النفسية الأولى - غير أن الفصل الأخير يجري على جماعته هذا العالم التجانس الذي سلمت لجموعه معا وأخلفت معا - حينما يتصور أنه مكاتب بأن يلفي ألتا بتسرع وعلى عجل بالفسح الذي

إبراهيم الكاتب - بقية ص ٣٣

الأم والأطمئنان - وانهم ورتوا ضعف الثقة والعدل وحسن النيات - وما يقول المسازني : لا أجل بالي إلى هذه الأصول التي يكثر اللفظ بها - ولا أعبأ بها شيئا - ولا أرى الناس إلا سواء - وأن كانوا يبدون متفاوتين أشد التفاوت - وأنا عذو لدود لكل من يرفع طبقة فوق طبقة - ويفرق بين الناس فيقول هذا كريم الأصل وهذا لئيم - وهي آراء واضحة - بل مواقف لا ينفى ما فيها من شجاعة أدبية في ذلك الماضي الغابر الذي كانت فيه الملكية والقطاعية المصرية - ومن ورائها الاستعمار البريطاني - هم أصحاب السلطة الحقيقية وفي يدهم كل أدوات الإرهاب والقمع -

ومع ذلك فإن المهم حقيقة هو المحبة الصادقة التي تنفطر من كل أعمال المسازني للناس - وللمسحوب - وللمفغار والمقهورين والمجوعين -

أما حسبه الفلسفي العبيد بالكون - وتشاؤمه العقل والانفعالي - فإن تقنعني حجة مهما كانت أنها دليل على الرجعية - أو مصداق الحرب من الحياة - أو علامة على النضوب - ذلك أنه علينا في تواضع - أن نستشرف جوهر هذا الحس العبيد وأن نرده إلى أصله الحقيقي في ترقد محبة الحياة لا في جفاء كراحتها - وأن نضمه الوهم الصحيح في أحد قطبي التناقض الذي يقابل بين انهيار وعي الإنسان وبين جمود مادة الكون - ويحيط بها معا في صيغة محكوم فيها بالفناء على الوعي الإنساني - وهو كل ما للإنسان - بل هو الإنسان -

وفي هذا الوعي المشبوب - وفي صدق التعبير عنه - إلى جانب القيم الفنية الكثيرة - والسامقة - تكمن فضيلة المسازني الأساسية - والقيمة الأخلاقية العالية لفنه - ومن كل سلوكه معهم في حياته العملية *



طنائر الحب المراهج

شعر: بدر توفيق



مر الطعم .. غرب الملمس
حين اكون وحيدا ..
وعزوا عن هلى الايام
لا تعطيني الاحلام ! ..

في دقات الباب ..
في طفل يعبر مشغودا لآبيه
في لفحة راسي
في ربطة عنقي
في متدلي
في رائحة قراشي
في الفاظي قبل التقطق
وجهك لا يتركني ابدا
صوتك لا يهجرني ابدا
عينك المحضراوان
سنتك البارزة قليلا
الوان ثيابك
مشيتك المجادة

لكتتك التريكة
« يا فاش .. يا فاش » ..
ما لن يعرفه احد غيري
ما لن يفعله احد غيري ..
آخر ما قلنا من شهرين
اول ما قلنا من عامين
من عامين اثنين فحسب
حين تلاقينا ..
من عامين *

من عامين اثنين ..
جوالا كنت على كفى شبك ونبال
صايادا كنت على كفى شبك ونبال
ما كنت مريضا ليلتها
لكني حين طليت الثوم .. وجدت الشعر ..
والشعر متاعى .. وحقاتب سفرى
ببتي حين اكون شريدا ..
وجوابي حين اكون سؤالا طوافا ..

كنا محمومين التقيا ..
اسلمنا انفسنا للثران
اعطينا الله واعطينا الشيطان
فوق الصدر علامه
نحت اللحن علامه
بين التهدين .. وبين العيين
في طرق الحب السفلى والعليا
كنا محمومين التقيا ..

نحن الآن عجوزان عجوزان
هرمان انقسما بعد توحيد
لا يكسرنا الا ما اضحكنا
لا يبكيها الا ما افرحنا ..
كان الضحك قليلا
كان الفرح قليلا
كان قليلا .. وقصيرا ..
...

اذهب ان الدهر شحيح ومقل
اذهب ان الدنيا لا تعطيني
لكني حين اكون وحيدا

رسائل جامعة

القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث
من أول القرن العشرين إلى الحرب العالمية
الثانية

رسالة من الدكتور عبد الحميد إبراهيم
بإشراف د. أحمد الحوفي

كانت كلية دار العلوم وما زالت شديدة
الحرص على أن توازج بين القديم والجديد ،
في غير جمود على القديم أو وجود للجديد ،
في جميع ما تنهض لطلابها ، وفي الرسائل
الجامعية التي ينهض بها أبناءها بإشراف
أساتذتها .

وهذه الرسالة التي تقدم بها الدكتور
عبد الحميد إبراهيم وأشرفت على إعدادها
مثل واحد من عشرات الأمثلة .

وما من شك في أن موضوع الرسالة ذو
سعة وتشعب ، ومحتاج إلى كثير من الصبر
والإناة والتقصي والعمق ، ولكن صاحب البحث
استطاع بتوفيق من الله أن ينهض بهذا كله
ما وسعه الجهد ، وكان سريع الاستجابة لما
أشرت به عليه في غير شجر أو تعجل ، ثم كان
في جلسته الماشقة بين حالتين أما أن يعلن
اقتناعه بالملاحظات وبعد بتحقيقها ، وأما أن
يبقى مقتنعاً برأيه مدلاً على وجهة نظره .

وقد تفضل بمناقشته صديقاى الأستاذان
الكبيران تميم خلف الله أحمد وعمر الدسوقي
بجلطة علمية بدرجة على مباركة بكلية دار
العلوم .

ومن الإنصاف أن أذكر أن الجامعة قد
مرفت رسائل من القصة مثل « الفن القصصى
في الأدب المصرى الحديث » للدكتور محمود
حامد شيوكت ، و « تطور الرواية العربية
الحديثة » للدكتور عبد المحسن طه بدر ،
و « تطور فن القصة القصيرة في مصر » للأستاذ
سيد حامد النواج ، ولكن هذه الرسالة
انجحت إلى العلاقة بين المجتمع والنتاج القصصى
في فترة محددة .

والرسالة تشتمل على أربعة أبواب .
أما الباب الأول فموضوع القصة وملامح
المجتمع ، صور جوانب المجتمع العامة في فصول
أربعة أولها البيئات الأجنبية ، وثانيها التناقض
الطبقي ، وثالثها الشخصية المصرية ، ورابعها
الشخصية القومية .

وأوضح هذا الباب أن القصة حاولت
التنبية على المساوي القائمة ، فسمخرت من
الأنراك والمركس ، وعاجبت الباشوات ومالكي

القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث

من أول القرن العشرين
إلى الحرب العالمية الثانية
رسالة دكتوراه من:

د. عبد الحميد إبراهيم

بإشراف:

د. أحمد الحوفي

المجتمع غلالة رومانسية من مشاعر القاص نفسه ومشكلاته الخاصة ، على حين أن فريقاً ثالثاً من القاصص حينما اضطرتهم الظروف الى ممارسة الواقع والاندماج بالمجتمع لم يستطع ان يحتمل النتائج ، ولم يأس من نفسه المقدره على توجيه الجموع المتخلفة ، فجعل يمان ضجره وسخطه .

ولهذا دارت الفصول الثلاثة لهذا الباب على العزلة والرومانسية والسخط .
ثم جاء الباب الرابع وموسوعه الاتجاه التسجيلي ، فبين ان بعض القصص سجلت امورا جزئية ، ورصدت بعض المشكلات الاجتماعية ، ولكنها عجزت عن رسم صورة كاملة للمجتمع ، ولم تستطع ان تقدم الحلول الناجمة ، ففتمت بالحلول السطحية والموقوتة القائمة على العطف والاشفاق ، او اكتفت بتسجيل المأى والتنبية عليها .

وكان هذا الباب من فصلين اولهما عطف المصلحين ، وثانيهما الوعي بالماض .

ولم يستطع الباحث ان يحدد المذاهب التي خصمت لها القصة في تلك الحقبة ، لأنها لم تكن قد بلغت المستوى الذي يسمح بذلك ، ولم يكن إلا في الأيام قد استنار استنار تنقل الظاهرة القردية الى ظاهرة اجتماعية عامة .

كذلك لم يلجأ الدارس الى تعداد المشكلات الاجتماعية ، لأن هذا من عمل الباحث الاجتماعي لا الباحث الأدبي .

ولم يسلك منهج الشخصية الذي سلكه غيره . لأنه لا يكفل الوحيدة التي تربط أبواب الرسالة وفصولها .

ولهذا كل منهج الرسالة جامعا لما في المناهج السابقة من مزايا ، ففيه لمح من المشكلات بالباين الأولين ، وفيه حديث عن الاتجاه السئى لم يبلغ مرتبة المنهج بالباين الآخرين ، وفيه دراسة للشخصية من خلال الحديث عن هيكل والحكيم وتيمور ولاشين .

وبعد

فاني اذ اكرر تهنئتي للباحث اميب به ان يحقق ما أبدته لجنة المناقشة مشكورة ، وارجو له التوفيق في خدمة الادب والثقافة .

دكتور احمد الحوفي

الضياح ، وتندرت بالجهاز الإداري ، ونعرت من الاحراف الذي ينشأ عن هذه الأوضاع كتكر الانسان لطبقته ومحاولة بعض المصريين أن يتفلقوا من واقعهم بتأثير مركب النفس او عقدة المخاطر وحب المحاكاة . وهذا كله في حفاوة بالشخصية المصرية الأصيلة ، ولهذا وجدنا عناية بالشخصيات البلدية مثل أم محمد والحاجة صلوحه وحفيظة وبخاطرها وزنوبة عند احمد خيري سميد ، ووجدنا عناية بالبرقع واللاساة والعبادة والملاءة عند محمود طاهر لآشين .

ولكن القاص لم يستطع ان يصور جميع طبقات الشعب وقائه ، ولم يتجاوز السطح الى الأعماق ، فنى او تناسى التناقض الطبقي والتكوين الاجتماعي ، فجاء علاجه للمشكلات سطحية لا تنثر فيه على العمق الذي يبرز العدالة الاجتماعية ابرازا علميا .

وأما الباب الثاني فانه يتتبع القصة من حيث موقفها من القوى التي تحاول تغيير المجتمع من طريق السياسة او الإصلاح الاجتماعي ، وكيف ساهمت القصة في تطوير المجتمع ، وما التغيير الذي حدث للقصة نفسها استجابة لتغير مشاعر المجتمع وتطور ذوقه .

ولهذا جاء في ثلاثة فصول : أولها القصة بين السياسة والإصلاح ، وثانيها القصة ودور المقاومة ، وثالثها الشكل القصصي وصلته بالتطور الاجتماعي .

وقد تبين من هذا الباب ان القصة في تلك الفترة لم تكن فديرة على تغيير النظم والأوضاع ، فكانت القصص على كثرتها تبرز الميوب وتجر بسوء الاحوال ، وتمدد التناقض ، وقليل جدا منها من التي أعلنت المقاومة وروحت بالثورة والتغيير . على أن هذه الثورة كانت فردية لم تصل الى أن تكون ظاهرة اجتماعية تمتنع مذهب التأثير وتجاهد لنصرته .

ومن هنا جاء شكل القصة مترجما بين الحكاية والنزعة الروائية والتركيز على الشخصية واخضاع القصة لنسافع عملية او للذوق الشعبي الذي يهيس للغريب وللغير .

وكان هناك خلط بين حقيقة القصة القصيرة والطويلة .

وأما الباب الثالث فانه تناول الاتجاه الدائى في القصة ، وبين أن بعض القصاص أثر ان ينمزل من المجتمع ليسرح فكره في فلسفته واحلامه وافكاره ، وأثر بعضهم الآخر أن يلبس

من المجلات العالمية

الرواية السوفيتية بين القومية والعالمية

جاءنا لتلويح نحت لوائه كل الاتجاهات التي يتبناها
الروائيون السوفييت فيما يدعون من أعمال .

ويصنفان بين كوستوفسكي قضية على جانب من
الأهمية هي «موسوعة الملائكة» أو «اللائحة المبررة» موسوعة
في العمل الفني ، عندما يلجأ أن واحداً من تلك الاتجاهات
التي نوهت إليها الرواية السوفيتية هو الميل إلى التركيز
على النقص الذاتي بشكل استطاع أن يمد ويعمق الجهد
الفني للرواية السوفيتية ، وهو يعرب على ذلك مثلاً
رواية الكاتب البيلوروسيانكا «نظير وواك» التي
نعمل خوفاً جانباً «الكتاب من شباب رجل» وتصلها المقدمة
بأنها «السيرة روح» . وقد نشر هذه الأسما إلى البناء
الشعري لتلك الرواية ، وتساعد على فهم أكثر عمقاً لدعوى
الكاتب التي يصور - نزوع الأدب إلى الاهتمام بالأمم
الدانية للآسان ، حياة الروح ، ومع ذلك ، فالسؤال الذي
يثور هنا هو : إلى أي مدى كانت هذه التحديدات المحصورة
قادرة على الانسجام مع - والتفويض بالتعبير عن - رغبة
الجهد الذي طرحه فترة المؤلف للحمية ، ومع الجهد التزمي
لتلك الرواية التي ترسم المسار التاريخي لريف غسرب
بيلوروسيا بعد ثورة أكتوبر ، فقد استهدف ذلك الكاتب
عن الشباب رجل واحداً وعن مسيرة روح واحداً أن يثبت
إلى الوجود لتلك الطبقات في حياة الشعب ، إلى يعرض
كفاح ذلك الشعب في سبيل الحرية القومية والاجتماعية
بوتماً سبتمبر ١٩٢٩ التي تاملت برشاش مأساوي كذلك ،
وكفاحه في سبيل إعادة الوحدة مع الاتحاد السوفيتي ،
ثم بطول ذلك الشعب في مجابهة المستعمر النازي خلال
الحرب الأخيرة .

وليس مصادفة أن تكون الشخصية الرئيسية في «نظير
واوكر» هي كاتب مستقبل يشهد المؤلف في سعادته ويعلم
حدود «نشوة معرفة العالم والانس» ، ويحب لعينه «أمة
الروايات والافكار القليلة أجنبية» ويغرس في نفسه حباً للفرح
الاسمر البسيطة أساس الحياة ، وهو (البطل) يؤمن بأن
كتاباته الخيالية سوف تكون في صرامة واصطفاء العبيسة

ليس الأدب السوفيتي في حقيقة أمره إلا جملة النتائج
التي لشعوب الاتحاد السوفيتي الأربعة والسبعين ، أو
أن شئت فقل ، هو مجموع أدب أربعة وسبعين شعباً
متباينة ، يعتمد أدب كل شعب من هذه الشعوب أصالته
من أريثمات لنابيع التراث القومي ضارباً فيه بطوره إلى
المواد بعمق ، هذا من ناحية ، لكن تلك الأدب مع ذلك
تلتقي جميعاً وتتوحد على السمي الدائب نحو تطبيق هدف
مشترك ، وهذه ظاهرة فريدة في الأدب العالمي ، ولعل
التنميز الظاهر في الكتابات الثرية في معظم الأدب
السوفيتية المتروحة يرجع أساساً إلى المستوى العسلي
الذي بلغته .

وتكشف تجربة الرواية السوفيتية - فيما يقول
بوفتشينكو - من تلقى عالمي جديد خلقته فيما بين الثورة
والخمس عشرة السنة الأخيرة ، ومع ذلك فقد يستحيل
علينا أن نلم بمختلف التمازج الأسالية التي مرصتها طينا
الرواية السوفيتية ، ونحن نعد أيماننا فنصل إلى نهاية
بعضها الإبداعي دون أن نلم معارفنا بالملحة الكتابة الثرية
في لائحية - مثلاً - من أمثال التمريس أويش أو فيليس
لاكيس ، وغير معرفتنا بمؤلفات الكتاب الأوكرانيين ،
يوري يانوفسكي ، أو أوليس جيمونكار ، أو ميخائيل
سنيغلاك وكتاباتهم الخيالية الرومانسية ، أو من غير معرفتنا
الرواية الرئيسية لارودلف سيرج - كاتب استراليا المسلمة
«الأرض والشعب» وكثيرين غيرهم من جورجيا وأرمينيا
وبيلوروسيا . وعلى هذا النحو ينبغي أن نتناول أمصال
أبرز كتابات الرواية الروس من رواد الأدب السوفيتي
الجامع لأدب الشعوب السوفيتية أمثال ميخائيل
شولوخوف وليونيد ليونوف وكوستانتين فدين وكثيرين
غيرهم . ومن ثم فانه يمكننا القول بأن الرواية السوفيتية
قد نهت لها ثروة عظيمة من المصادر ومن التراث ، الذي
أصبح ممبياً لا ينضب يصبى لها تنوع الأساليب والاشكال ،
حتى انه يستحيل علينا أن نضع لهذا التنوع والتراث تعريفاً

(٥) من مجلة الأدب السوفيتي مايو ١٩٦٩

أحد هذه الاتجاهات هو أن واقعية القرن العشرين قد أصبحت في بعض مظاهرها ، أكثر حرية والحرافا في الانقلاب والتعليل السيكولوجي .

ومع ذلك ، فإن لعبسرة الرواية السوفييتية المتقدمة القومية تؤكد أنها لم تنفك إزاء هذه الاتجاهات الجديدة عن موصلة تبنيها الواقعية الاشتراكية فلم تعرضها للنقطة الذاتية ، بينما كانت تتقدم - مثلا - الاتجاه المتميزة في التصوير كرواية القصة ورواية « التشيد » ، لم تعرضها من الأنواع على مضمون ملحمي واسع - وتعلمنا رواية « الزونكا » لأوليس جوكار وكذلك روايتي « اناشيد السهول المقفرة » و « قرار الطبيعة » لابون دونوا على مقدرة أدبية خلاقة لم تتخلق إلا في صورة ملحمية تمثل في جيشان الحياة الشعبية بكل رحابها وشموليتها .

فقد كان هذان الروائيان يريان أحداث العصر الزاهرة ونفحة الحياة المتضادة ، لم يجزان - من كل في نطاق مادته - الصورة الكلية للعالم في استكشافات منفصلة تخط شكل القصة ، ومع ذلك ظل الكتل كلا ، تتصل جزئياته بمصلافة داخلية هيمية يمكن تبنيها خلف السطور ، لانتم تلك الخلاقة على « وحدة الشخصيات والمواقف » كما هو الحال في الرواية الكلاسيكية وإنما تنهض من « وحدة المؤلف الأخلاقي للكتاب » إزاء القوس ، الذي يصبح - فيما يرى ليو تولستوي ، الثلاث الذي تبيت أجزاء الفصل .

وراية الكاتب وشخصه في « التلغليل إلى أصناف الجذور واكتشاف طبيعة الناس » هو ملجود الأطصار الإيديولوجي والاختلاقي لرواية « الزونكا » ، فالأصيص الرواية لتفني جميعا في النهاية لتطرح سؤالا موحدا في صيغ مختلفة حول الفلسفة وجودنا على هذا الكوكب ، تلك المسئلة البشرية التي تهدمها التحديات من كل جانب ، وعن الأسلوب الذي ينعين علينا أن نسلكه في الحياة ، فالكاين دونوتشكو يرى أننا جئنا إلى هذا الكوكب لأنه يحتاج إلى حمايتنا وهو يعيش لهذه الغاية ، وأورالوف الذي ساعدته مأساته القاسية على استكناه حقيقة الحياة يتساءل : « هل أحياء حياة سيئة ، وهل نحيأ أنت ؟ وهل نحيأ جميعا ؟ » وتودم الألفان في رؤى ليتا ياتسوبا عن ملهى ومستل تلك السهول المقفرة ..

وعندما يلقي القنوت بالآلة ثبتت النظرة في التبات ، وتنفخ الروح في السهول .. تراها ستكون قادرة على تطهير نفوس البشر . أن الروح تطلع إلى النقاء .. لكنها قسوة ستظل قائمة ليظل جهاننا من أجلها .

وهكذا فإن الرواية المعاصرة تبحث في « لغوار الحيسمة القومية » وبين الشخصيات اللولكورية وتجيد منابع ذلك النقاء الأخلاقي .

نفسها . والمؤلف يصرخ بأن لمسة يطغى ملامح كثيرة ، فهو طفل يدعى في غرب بلوروسيا ، يأتي في ثياب جتهى بولندي ليعمار القاشية وجها لوجه ، ويبارك سقوط البرجوازية في برلندا ، ثم هو سجين حرب - في عهد الرغب الثالث - حرم من جنسيته ، يتعرف على القاشية داخل السجن ويتعرف فيها يوما بعد يوم على بلدانها وأهملها المستحيت بالاديات ، ويصبح أخيرا - بعد القرار - متشردا بجسوب غابات بلوروسيا .

وفي هذه الرواية تكثف أحداث العصر المصطنعة في حفنة من السنوات من شباب البطل ، ولهذا فإن الزمن الفني تتلفه التفاصيل التاريخية الصادقة فلا ترد إلا بحساب عرضا في شكل تفاصيل ذاتية سريعة من انطباعات عن التنافر الطبيعية وترويضات لروح ، ولتحقيق للفكر ، وجيشان للعاطفة ، وتخص فيها بالي للكتاب يعرفه المباشرة بل تأتي هذه التفاصيل من خلال عقل البطل وتكسي قدره وتغن عن نفسها من خلال شخصيته المتفردة . ولية فكرة جمالية في هذا ، فالبطل يفكر بظلاله في دعوى الفنان ، ذلك أن هدفه هو « أن يقدم كل ما في وسعه لشعب » ومن خلال شبه إلى كل الناس » « أن يعيش على هذه » ولا « الفلازا رابت وعانيت كثيرا لم عكست ما عانيت ؟ » « وإن تغيب حياة تلك النقة التي برزت لم نمت في تولوستا - معشر البيلوروسيين الذين .. فاسوا الآخرين - في أن تكتب لنا حياة حقيقية كحياة الآخرين ، وإن نستفيد من لغتنا التي لانصب والتي عانت مثلما عانت أمنا » « وإن نجد فيها كلمات أخوية نسجها للجنس البشرى كله » . وتنادي نسج في هذه القديوى ترويدا لدعوى أولغا برجوت وفكرتها عن الكتاب الحقيقي في حياة الكاتب . فهو ذلك الكتاب الشحيح بالقيمة التي لا يشوبها زيف لوجودنا الملم « عارا » من « قلى » . من خلال حياة ومصر الفنان . وأنه لفي هذه القديوى يستطيع المرء أن يتعرف على مجتمع يتبنى دعوة أيدولوجية خلاقة في الأدب المعاصر .

ثم أحسبت الرواية السوفييتية بعد ذلك بتغير الفكر الجمالي المعاصر فسارت بتغير نموذجها التقليدي في صياغة القصة ورسم الشخصية مثلما فعلت في فجر تاريخها عندما اكتشفت الصورة التذكارية للشعب الثوري وأثرت بها الأدب العالي .

وقد أصافت الستينيات إلى النثر السوفييتي - زيادة على الروايات من نمط رواية يانكا بريل - روايات أخرى تتسم ببعض الرمزية في التمثيل ، أدخل فيها مؤلفوها خيوطا من التصوير الرومانسي الرفيع بين نسج الكلاسيكية ، وهذه الاتجاهات الجديدة لازمت كلية إلى الاتجاه الأصلية واثارت القوم لأدب قومي بعينه ، فإن الكاتب الجديد لا يد أن يتم كذلك بالاتجاهات الرائدة التي يقوم عليها تطوير الواقعية على نطاق عالمي .

لقد كان درونا في روايته «أنشيد السهول المقفرة» و «القرار الطيبة» يفكر في مهمة الرواية كما فهمدها ليو تولستوى - وهو يتأمل الحرب والسلام - «أن تعاق كل شيء» ، وهذا يفرض المجال التأسيسي الهائل الذي تحتويه الرواية وتطوره من خلال أحداث وفنية في قرية شوتورا . فينت ذلك المجال بين الحرب الصليبية الأولى وانتصارات الحرب الثانية وحتى هسذه الأيام حيث تعرض الشعب الموردي لأزمات متيفة وأوقات عصيبة تعاقب فيها المكلات الاجتماعية القديمة وظهرت الى الوجود علاقات جديدة فيها .

ويقدم درونا بطله شخصية نموذجية يصبح فيه الشخص حلة في سلسلة تاريخ الامة . فيجسد الكاتب تطلو الشعب الجموع واستماتته في الحياة في شخصية أوكاي كارابوش - أحد فلاحي قرية شوتورا الثانية وسط السهول المقفرة ، بعية فلاحه وذكائه وصداقوته ، شجاعته الصلبة بمصاليه ومصائب الآخرين . يتحول هذا البطل - في إحدى القصصات رواية «أنشيد السهول المقفرة» المسماة «بندى الصحار المطبوقة» الى رمز للحياة الربعية بكل ما تنطوي عليه من حب والح والابتلاء ، وفي النهاية تبت الصوصت في الرواية الحكمة الخالدة في حياة الفلاح ، تلك الحياة التي أصبحت رمزا للجمال الابدي للأرض ، وللقوة التي لاين نابضة في إحدى الفلاح ، ولصيلة الجدار كاسي للوجود الإنساني كله .

ولما كاتب آخر يتبنى المثل الانسانية السامية هو الروائي الليتواني الفونساي بيليادسكاس الذي يعالج من خلال مادته الخاصة المتفرقة نفس الموضوع الرئيسي للرواية السوفيتية المعاصرة التي استحوذت على عيال كل من بريل وجونكار ودرونا ، وهو موضوع الفرد والتاريخ ، موضوع مسئولية (الإنسان أمام الزمن ، فليبيادسكاس رواية - «حكاية كاوناسي» - عن رجل حبيب السمعة ، يلحقه باسمه في سبيل سمعة وظيفته ، تتطور من خلال تحليل سيكولوجي صارم وناقد للأسباب التي أدت في النهاية الى تعظيم شخصية انسان ما والى انهيارها الاخلاقي . بل ان أسلوب الرواية الذي يقوم على تيار الوعي المعجوم الذي يفتت الزمن بين الماضي والمستقبل ، او يوجد بين اشغاله في عقدة معبوبة - لينال لنا سقوط الشخصية الرئيسية الداخلي ودراما حكمه الاخلاقي على نفسه في مظلة دسوم .

ومن خلال هذه السمات المظاهرة للرواية يستطيع الفرد لتوه ان يتأمل المصاعب الاصلية التي تتكاثف مما تتعدد احد اتجاهات الأسلوب في مرحلة التطور التي نرى بها الرواية الليتوانية التي استطاع - بما لها من لميز وفرد - من الرواية الاترية التي قدمت مثلا في فنونها على تآزر الرومانسية السامية مع الواقعية الرزنية ، ومن الرواية الواقعية التي أعلنت في أعمال درونا من يملكها وتمكنها من التصوير الذاتي للسود والاعلاق - استطاعت - على طريقها الخاصة - ان ترى النثر السوفيتي ذا القويمات المتعددة بما قدمت من

تألف منهم وحكيم بين الذاتية والقرية السيكلوجية المتألفة . وهذه السمات التي تمنح بظايعها هذه الاتجاه .. الترتيمات الذاتية للحياة ، والرواية الشعرية للتصميمات والمقلقات ، ورعاية التفاصيل السيكلوجية ، ولتتيف الدراما في مونولوج الشخصية الرئيسية الداخلي ، ترتفع في جسد الرواية الليتوانية المعاصرة الى مستوى التقاليد الكلاسيكية الكلاسيكية التي تميز بها النثر في ليتوانيا . وبقي سعي الكاتب للتجديد متمثلا في رغبته في ان لا يوجه الاعمية القصوى لواقع الطبيعة نفسها بل للطريقة التي تمكس بها في عقل الناس ذلك .

ولم يغب ميل بيليادسكاس الشديد الى الولوج داخل العالم الداخلي لبطله بالنسب الزمنية عبقسه الى مسارب الفوضى ، للزمن في روايته حضورية تمثل في طاقه مزدوجة كطبيعة مرئية وسموعة ، وكطبيعة مدركة من خلال رؤية البطل الداخلية ، تتورعها افكاره ومواقفه ، وقد تطلب هذا التجاور بين ال (المرئي) وال (الغلي) - وهذا بشكل عام من خصائص الرواية الليتوانية - بناء روايات تتحرك فيه الحدود الزمنية وفق الآداة ، ويتكشف الزمن في وصفات ذهنية سريعة تستتار في لمحات التركيز الروحي الشديد .

والحق ان هذا التتبع للطابع الكلية في الروايات المسالفة الذكر لا يعني ان هذا هو خط تطورها المصمم او الوحيد ، فثمة روايون كثيرون سلخوا دواب الانتمى في السرد الموضوعي القائم على السطيل دون محاولة للاعتماد « لنا » المؤلفي ، وانما مره الكلية في ان اعظم الاعمال في كل الاداب المناطقة تكشف عن وفرة هائلة في الاساليب والاتجاهات الى كثرة البحث الطال في الرواية المعاصرة .

على كل شكل أدبي سوفيتي ، وبشكل اعم ، في كل نقد من النماذج ومجال من مجالات الثقافة ، يرجع الفضل في اعظم الانجازات الى جهود خلاقة جاد بها اسئلة عظام ينتسبون الى جنسيات مختلفة ، وقد تتيج لنا التنوع في المصوبة التي قامت على جموح بين ما هو قومي خاص وبين ما هو عالمي عام ان نطرح تحريفا لواقعية السوفيتية في الادب بانها واقعية من نمط جديد ، يمكن رصيدها الايديولوجي والفني في انفراد الذي لا ينسب للمنايع القومية الاصلية والتراث . ويرتبط تطوير الواقعية في الادب السوفيتي كذلك بتغيرات نوعية في عقلية الكتاب المخلقة ، وبذلك القمصنة المبلية نوحدة المواقف والرفيات .. وحدة الهدف، التي تجتد منها مكييم جوركي في اول مؤتمر لكتبات السوفيتية . فقد رأى ان الفلاحة التاريخية لهذا المؤتمر تتمثل في ان الادب كل جمهوريات الاتحاد السوفيتي ذا القويمات واللفافات المتحدة يقدم نفسه للعالم كوحدة واحدة .

هذه الوحدة هي التي ترسم الطريق لكل كاتب سوفيتي على طريقه الى الاندماج متمثلا في نوعية القومية المتفرقة في مجموعته العالمي الرحب في ان واحد .

(استسام حسين الاصطفي)

سامت مع سحرها المصنوع - - ومن هنا نرى أن التناقضات الصهيونية بالرغم من تعاؤل كسر الطوق الذي انفلق فيه بعض اليهود وتعمل على استقطابهم داخل منظماتها حتى تتمكن من داخل هذه المنظمات من أن تنتج حوارا مع أصحاب الفكر المصنوع - تتحلل التناقضات الناشئة بينها وبين مختلف تيارات اليسار في فرنسا - ويقتصر كليهما على التناقضات الصهيونية في فرنسا أن تولد روح التعاون الذي يعتمد على الحوار مع اليهود المستتركن فيها دونما شروط وذلك لتتمكّن هذه المنظمات من ربط قسم كبير منهم بالتاريخ والتشكّل اليهودية - محافظة على قسم واحد على - وحدة الهدف مع تعدد الآراء - أما وحدة الهدف التي يدعو إليها كليهما فهي - العمل على إيجاد حلف مقدس بين اليهود لأخبة فيما يخصّ التنازل (١) من أجل تثبيت كيان إسرائيل - .

لما شابت المنظمات الصهيونية في فرنسا فينحصر أساسا في إحياء التراث الفكري والتاريخي لليهود مع توجيه جانبهم إلى مختلف منطلقات الحياة العصرية بما يؤهلهم فيما بعد للهجرة إلى إسرائيل - لكن الأمر الواضح أنه بالرغم من كل هذه الجهود التي تبذلها المنظمات الصهيونية في فرنسا فإنها لم تتمكن من استيعاب جميع أفراد الجالية اليهودية وذلك راجع في الأصل الأول إلى أن هذه المنظمات تعاؤل أن توفد أفكارها الطليعية للتطور التاريخي الذي يسير عليه الفكر في فرنسا - ولعل أصعب مثال على ذلك تلك الشبهة التي لزم بها قسم كبير من اليهود داخل المجلس الأعلى للاجئين إلى أن الانتزاع في ثورة الطلبة التي دار معظم الحوار فيها حول مشاكل دول العالم الثالث - وكانت قضية فلسطين جزءا مهما من ذلك الحوار - .

● وفي مثال بمنوان - مشكلة يافرا والدول الكبرى - أو الصراع من أجل النفط - بقلم باهي محمد - يقول الكاتب أن الغلبة الرأي العام في الغرب تميل إلى فهم الحرب الأهلية اللبنانية في نيجيريا منذ ثلاث سنوات على أساس أنها صراع بين الديانتين الإسلامية والمسيحية : الأولى ممثلة في سكان الشمال واكثرهم من قبائل - الهوسا - والثانية ممثلة في النطقة الشرقية والمليح سكانها من قبائل - الاييو - وهو فهم خاطيء لماحققة ليست كذلك بدليل أن رئيس الدولة النيجيرية نفسه ويعطي مساعدته من الوزراء وقادة الجيش من البرونكستات أو الكالونيك - وبدليل أن الاقليم الشرقي والوسط جزءا من الاقليم الجنوبي والشرق لا تؤيد الانفصال - لم أن نيجيريا نفسها ليست مقسمة إلى شمال مسلم وشرق مسيحي - وإن كانت للجموعتان الرئيسيتان المأثرتان فيه هما قبائل الهوسا المسلمة والايبو المسيحية - ويتتبع الكاتب مراحل الصراع منذ بدايتها مرجعا أساس المشكلة إلى اهتمام الإدارة البريطانية السابقة في نيجيريا بالشرق المسيحي - مما أتاح الفرصة أمام الايبو لمسيحية - الأمر الذي أسهم فيها بعد في تولدة الفتنة - ويشير الكاتب إلى الانقلابات التي تتالت على نيجيريا وسعوات الصلح وتطبيق نظام اللامركزية في الحكم حتى إعلان الانفصال من جانب يافرا ثم لحرب - مبيتا جانبيا آخر من جوانب هذه القاسية حمر

مع مطلع شهر مايو الثاني صدر في باريس العدد الأول من مجلة « آفاق عربية » مصفقا بذلك المصافة جديدي في حالة الثقافة ودعوة على طريق الفكر العربي تصادها في ذلك الظروف الصعبة التي يمر بها الوطن العربي سيما في مستقبل الفصل تصفة الادارة الغربية بالفكر العربي المتحد - واليوم تقدم للعدد الثاني من « آفاق عربية » قراءة متأنية تعاؤل من خلالها عرض ما طرحه من قضايا - هي في الأصل الأول مصفقا اهتمام قطاع كبير من المثقفين العرب داخل وخارج الوطن العربي - التمسقت فتناولت التنازل العربي والسياسة الصليبية والدراسات الاقتصادية والاجتماعية والفلسفية والتاريخية - .

● تحت عنوان « النشاط الصهيوني في فرنسا » يكتب أحمد التريكي موصفا التحول الذي طرأ على أسطورة « الشعب الصغير المهدد بالفتنة » التي كان لها دور المصير في نفوس اليهود - والتي استقطبت قسما كبيرا من الرأي العام الفرنسي ضد العرب - لكن عدوان يوليو بينه الصغير الفرنسي إلى حقائق كانت غالبة من الإذعان - ظهرت بوادر الانسحاب داخل الرأي العام الفرنسي حول مشكلة فلسطين التنازل ثورة الطليعية في مايو التي امتدت إلى المجلس الأعلى للاجئين نفسه - وكان لتصريحات بعض المسئولين الفرنسيين أثرها في إثارة غضب الصهيونية في فرنسا كتفريق وزير الدفاع الفرنسي الذي يقول فيه : « إسرائيل تملك قوة عسكرية كبيرة - ولربما يفلو عدد طائرات الميج في البلد الذي تملكه فرنسا طائفا - علما بذلك أسطورة - الشعب الصغير » كما كان لقرار وقف صفقة المراج مع إسرائيل أثره في تحويل الرأي العام الفرنسي ضدها - خصوصا وأن القرار يجيء من وجعل يملك قدرة كبيرة على التساير في شعبه - وهذا يفسر بالطبع سبب الصفة التي أثارها إسرائيل احتجاجا على وقف تصدير السلاح الفرنسي إليها - فليس الأمر إذن أمر سلاح تستخرج إسرائيل أن تستغني عنه بما تحصل عليه من الولايات المتحدة والمانيا الغربية - قدر ما هو أمر انحصار الرأي العام داخل فرنسا عنها - ومن هنا صارت المنظمات الصهيونية داخل فرنسا إلى العمل استقطاب طائفة ما يقدر بـ ٧٠٪ من مجموع الجالية اليهودية في فرنسا الذين يعيشون على هامش مؤسسات الحركة الصهيونية وبالتالي على هامش التراث الفكري القديم للجالية اليهودية - ويؤكّدون من لم متعلقا صلا لأن توتر فيه تيارات اليسار أو التيارات الفكرية والسياسية المتصارعة داخل فرنسا - ويقول الكاتب الصهيوني كلود كليمان - أن واقع اليهود في فرنسا يتطلب مراجعة كاملة تصبّح أساس الحياة الاجتماعية والثقافية التي يعيش عليها المجتمع اليهودي - ومن الواجب الميوي أن تعمل الصهيونية على خلق ظارات جديدة لهذه الجماهير اليهودية التي انسحبت وسط القلالم بعد أن ابتعدت أكثر عن إسرائيل وبعيت في حدود

تدخل الدول الأجنبية في الحرب النيجيرية ، وموقف كل دولة من الصراع الدائر هناك .

فلما تناولنا موقف بريطانيا وجدنا انه من يعرقلها تميزت الأولى بالتردد في اختيار أي الفريقين تدعم ، أما المرحلة الثانية فأسفرت من دعم بريطانيا الشروط والحدود للحكومة الفيدرالية ، رغم إعلان بيافرا انضمامها الى الكومنولث ، ويورد الكاتب تصريحا للورد « شرد » عضو مجلس العموم البريطاني يقول فيه : « نحن الذين أسسنا نيجيريا ولذلك لا يمكن إلا أن نعارض تمزيقها » ، فيصره بأن القرار الذي اتخذته بريطانيا كان نتيجة حساب سياسي دقيق لما فيه المحافظة على مصالحها واستثماراتها في المنطقة ، فتأييد بريطانيا للأقليات النشيط يعرض مصالحها الكثيرة - وفي مقدمتها النفط الواقع تحتسيطرة الحكومة الاتحادية للخطر ، من جانب أنه يثير شعدا غريب بين الحكومات الإمبريالية التي تواجه نفس المشاكل القبلية ، بالإضافة الى أن تعاونها مع الحكومة الفيدرالية يمنع انزلاقها نحو اتجاه يساري حداثي قد يؤدي في المستقبل البعيد الى تصفية مصالح الغرب كله في المنطقة . أما الاتحاد السوفيتي فيتلون تعاونها تماما مع لاجوس على الجسار مشروعاها كلفتية التي تطلعت معها المؤسسات الغربية والرأسمالية التي كانت تقوم بها ، كما وقع معها اتفاقا لتوسيع العلاقات الاقتصادية بينهما يتم بقتصاد تقديم فرص للحكومة الاتحادية ، مع تزويدها بمحتاج من خبراء وفنيين ، بالإضافة بالتحيز الى المساعدات العسكرية التي تقدمها لها . وكثرت فرنسا موفليها على أساس مصادم بيافرا دون الاعتراف بها مع الإبقاء على فلاتها الدبلوماسية مع لاجوس .

ويرجع الكاتب الخلاف بين موفل كل من فرنسا وبريطانيا ، بشأن مشكلة بيافرا الى الصراع السري الدائر بينهما حول الليزول وغيره من مصادر الطاقة في المنطقة - في حين يلاحظ أن موفل الولايات المتحدة قد تميز في بدايته بالعطف على الحركة الانفصالية كما رآه فيها من بادرة تمكثها من الاستحواذ على مصادر جديدة للطاقة ، ثم قررت الولايات المتحدة كبح شهيتها لليزول بيافرا بعد مساومة بريطانيا لها حول موفليها من نيتام ، مكتفية بتأييدها لسياستها هناك .

● أما لمحة الأقاليم فكانت هي : واقع للقلاومة الفلسطينية ومستقبلها ، واستشرى فيها كل من : جيران شاليان العالم الدبلوماسي ، وكلود يودويه وباريل كارلنسكي من صحيفة النيويورك تريبيون ، وجان فرانسوا كاهن من الأكسبريس ، وبيير دوسي من التريبيون دي ناسيون ، وأندريه يونان من الفرانس سوسار ، وجاك كويار من لومبارنيه ، وأنيو فرانكوس من جون أفريك ، ودوني بريجه من مجلة فرون ، وأحمد بابا سكي الأستاذ بكلية فلسفة كما اشترك فيها ممثل فتح بيافري . وقد بدأ التواء أحمد سكي بالإشارة الى جلوس القضية الفلسطينية وضرورة تقييد وضع اللاجئين ، ودعا الحاضرين الى إيماء الرأي في لحلول التي يمكن أن تؤدي الى القلاومة الفلسطينية والتأجيل التي قد تدخلها في الجمع الإسرائيلي والجمعيات العربية كلها ، كما دعا الى تبيان موقف الرأي العام الفرنسي والمصالحات

الفرنسية والممول الكبرى من القلاومة الفلسطينية ، وتلاه (سيد) ممثل فتح في باريس فاستعرض تاريخ القلاومة وجذورها الأولى ودوافعها وأوضح اشكالاتها فيما بين العرب الفلسطينيين الأوائل والثانية من الاحتجاجات والتظاهرات الى العنف والقلاومة المسلحة كما حدث في ثورة ١٩٣٥ التي قادها عز الدين القسام ، وثورة ١٩٣٦ التي استمرت حتى بداية الحرب العالمية الثانية ، ثم بعد إعلان دولة إسرائيل وإجبار الفلسطينيين على الهجرة من بلادهم انصرفت جهود القلاومة الى منع تصفية القضية الفلسطينية عن طريق تحويلها الى قضايا فرعية قضية اللاجئين والأغالة والتعويض والإسكان ، كذلك ركزت القلاومة على منع محاولات تصفية الشعب وتجميع أمكاناته القتالية ، كما عدم متوابع فتح للتطلمات التي ظهرت منذ عام ١٩٤٨ وخلال خمسة عشر عاما فبلت ٤٠ منظمة سرية وعلمية ، وسد حصة الظروف ظهرت حركة التحرير الفلسطيني (فتح) التي أعلنت أهدافها منذ البداية كحركة تحرير فلسطينية تتخذ العنف المسلح أسلوبا لها والأرض المحتلة ميدانا لها دون أن تدخل في شؤون الدول العربية الحليفة أو تسمح لها بالتدخل في شؤونها ، مستفيدة من كل التجارب الثورية للشعوب مثل الجزائر وفيتنام وكوبا والصين ، وبعد مرور يونيو ٦٧ انضمت فريدة المنهج حركات القلاومة في حركة واحدة قوية حتى تعلق القلاومة الفلسطينية أهدافها التحررية ، وهكذا تكونت قيادة الكفاح المسلح الفلسطيني من المنظمات الفلسطينية الرئيسية ، ولقد تشكلت القلاومة الفلسطينية من خلال نشاطها المسلح من توصيف أهدافها السياسية كقراري العلم العالي ، وتركز في النهاية الرئيسية التالية :

• إن النشاط الفلسطيني ليس موجها ضد اليهود كاصحاب عقيدة دينية ، وإنما ضد إسرائيل وليدة الحركة الصهيونية والدموية من الامبريالية العالمية بقيادة الولايات المتحدة .

• إن الهدف النهائي من التمسك هو القلاومة الدولية الفلسطينية الديمقراطية في جميع الأراضي الفلسطينية ولجميع أبناء المسلمين بمختلف طوائفهم الدينية .

وتعددت آيا فرانكوس فاشترت الى امتناع بعض الدول العربية عن دعم القلاومة أو عن بعض المطالبات التي جرت لتصفيتها أو بضم بعض التطلعات التي قد تعرق العمل التحرري ، كما ألغت أي الدول التي لمته الرجعية العربية في حرب ثورة ٣٦ الفلسطينية ، وتدخل بيج دوسي قائم أن الجيش البريطاني وليست الرجعية العربية هو الذي ظن ثورة ٣٦ في القلور ، وودت آيا فرانكوس بأن ثورة ٣٦ كانت فرصة لا تعوض للتوربين من العرب واليهود ورج سلكات الاحتلال البريطانية ، لكن دوسي ليهي الى أن التوربين اليهود مازالوا حتى الآن يقاتلون العرب وأنهم لم يكن لهم وجود في عام ٣٦ . وتحدث كارلنسكي عن اصحاب الحزب الشيوعي الفلسطيني عن التصديق لمصلح بيايتيه التي أعلنها عام ٦١ - ١٩٣٣ بالإضافة الى عدم دعمها في ثورة ٣٦ ، ثم أجاب ممثل فتح عن سؤال وجهه سكي عن اتجاه تفكير الفلسطينيين اليوم ، وهل حقا تحاول بعض الأنظمة

العربية أخذ من المقاومة ومنها من العمل داخل أرواحها ، فلم ينفذته جرت بعض المبادرات لتصفية المقاومة على أساس البؤل داخل السلمي وتنفيذ قرار مجلس الأمن ، ولكنه أكد أن هذه المبادرات قد تولفت الآن ، وتحدث مسكي فالك إن المقاومة اليوم قد بلغت مرحلة في كفافها بحيث أصبحت لا حرج لها ، ولقادة في تحرير وطنها أو الوصول إلى عوده الفلسطيني إلى وطنه دون القضاء على إسرائيل الخال ، وسأله عن الحل الذي يمكن التوصل حنا ، هل يمكن تصديق الهدف الذي صرح به فتح من إقامة دولة ديمقراطية متحدة الأجسام ١٠ ، وزد يورديه بأن نجاح سياسة المقاومة الفلسطينية يتوقف إلى حد بعيد على قدرتها على كسب الرأي العام داخل وخارج إسرائيل ، وتساءل من حدود الدولة التي تسمى إليها المقاومة وهل سيكون نهر الأردن داخل أو خارج هذه الحدود ، كما تسأل من هيكلها الداخلية وإستبار إلى فكرة إنشاء دولة كنفدرالية فلسطينية أو دولة فيدرالية تضم الأقاليم مستقلة بعد دراستها دامة عميقة من طرف الفلسطينيين من جهة ، وأصحاب النزعة الواقعية في إسرائيل من جهة أخرى .

وقد عقب جان كاهن فبين الصعوبات التي تلاقيها المقاومة ، ودعا إلى مواصلة الكفاح المسلح جنباً إلى جنب مع يدل الجهود الدبلوماسية خلق صعوبات أمام إسرائيل فتسارها - إزاء الخرج - إلى رفع القناع عن سياستها أمام الرأي العام العالمي والإسرائيل يرفضها الحلول السلمية ، ثم ختم بالقسم الأول من المكون بسؤال طرحه للمناقشة حول ما يجب عمله إذا إسرائيل ، هل يجب اللجوء من المرحلة كما كان يرى الشطري ، أم هل يجب تطبيقها من الصهيونية الصلبة ؟

● ● ● كما نقرأ في المجلد عرضاً لكتاب « البنيات النظرية في الفكر العربي » وهو كتاب اشترك في تأليفه جون موريس فريدي وبيار دورنشي وجوليانا كارلا من الباحثين في كلية الحقوق والعلوم الاقتصادية بجامعة باريس ، عرضه وتقدمه نور الدين فديري . ويتناول طرحه للثريبات النظرية في بلاد المغرب العربي ، ويحدد أوجه الاتفاق والاختلاف بينها ، ثم يتطرق إلى عرض تطور القطاع الخاص في الدولة ومطوره ، ويتناول منها في ذكر الوسائل القانونية والاقتصادية للتنمية وينتهي الكتاب بتحليل البنيات النظرية والوسائل القانونية بايديها أداة لتصفية الاستعمار وتحقيق التنمية الاقتصادية في بلدان المغرب العربي .

● ● ● ويكتب ت . أحمد مقالاً عن « العمال العرب في فرنسا » وضعهم ومشاكلهم ، يتناول فيه موضوع اليد العاملة العربية في فرنسا من وجهة النظر المؤيدة والمعارضة ، فالوجهة المؤيدة تستند إلى قوة تكاثرها وارتفاع انتاجها ، ومن لم ترى أنها ضرورية لتقدم الصناعي الفرنسي وتطبيق الرقابة تصيب فرنسا ، أما المعارضة فتري فيها خطراً ومصدره للازمات ، والتشاكل التي يعاني منها الاقتصاد الفرنسي ، وعليها يلقون مسئولية تقضى البطالة بين الأيدي العاملة الفرنسية ، ويرى أن على عكس الرأي الآخر - أنه منها إلى والاستناد عنها والاعتماد على اليد العاملة الفرنسية

اعتماداً كلياً ، كما يعرف الكاتب أيضاً للمشكلات التي يعاني منها العمال العرب خارج بلادهم وأهمها متسكك السكاني ونوع العمل والنظامي الأجور والضمانات الاجتماعية وغيرها .

● ● كذلك يحتوي العدد بعضاً عن « منقذ العمال الثالث وماورس » كتبه عبد الله العروى ، وهو مفكر مغربي درس بالفاخرة وباريس وعمل بالسلك السياسي ثم بجامعة الرباط ، وله كتاب بالفرنسية بعنوان « الأيديولوجية العربية المعاصرة » أصدرته دار مسبيو للكتاب عام ٦٧ ، ويقوم حالياً بأعداد رسالة جامعية عن نشأة القومية المغربية . أما البعث الذي تنشر « افلاخ عربية » الجزء الأول منه فهو جزء من مجموعة من الدراسات التي قام بها جماعة من المفكرين في العالم بالتعاون مع منظمة اليونسكو حول جوانب مختلفة من تفكير ماركس ، وفيه يشرح الكاتب المورد الذي يليه ماركس بالنسبة لمنقذ العالم الثالث ، والسبب الذي من أجله يتم التحول نحو الماركسية ، فهو في المجتمعات الرأسمالية سبب اجتماعي غالباً ، أما في العالم الثالث فهو ليس منسب سبب أخلاقي أو اقتصادي كمر عاوه سبب قومي ولغوي وتاريخي ، لم يتناول الكاتب مشكلة التأخر التاريخي ويقارن بين الظروف التي يمر بها العالم الثالث اليوم والظروف التي ظهر فيها ماركس مؤكداً أن تشابه الظروف في الحالتين يقتضي ظهور الماركسية بمفهومها التاريخي في دول العالم الثالث ، ويعزو ذلك إلى وهي مختلف العالم الثالث اتحاد بتاريخه التاريخي وأنه أدرك عالمه هذا في تدارك هذا التأخر ، ومن هنا يظل ماركس معبراً المكنن الفكري للتأخر التاريخي بالنسبة لمختلف العالم الثالث .

● ● ● وعن مهرجان تانسي والشرح الجديد في العمال كتب وحيد النقاش يشرح بإيجاز معنى السرح الجديد فيصفه بأنه تجارب الحق الاجتماعي التي يقوم بها مجموعة من الشباب تراسي الاقتصاد الشديد في وسائل العرض أعمادا على امكانيات المثل وحده ، واستناداً إلى أن السرح لم يعد ترفاً بوجوازيا وإنما هو سلاح من أسلحة الإنسان في ممرته من أجل السلام .

● ● ● وفي مقال « تونس على أبواب الحياة » لأحمد التركي شرح لأوضاع المجتمع التونسي منذ ثورته عام ١٩٦١ - ٦٧ - أنه حكم الارتاك حتى سقوطه في أيدي الفرنسيين بعد أن استقلت فرنسا الثورة التونسية ووجهها لتتخذ مسارها في الثقافة .

ولد ضم العدد بالإضافة إلى ذلك قصيدتين لمعود درويش وجميل حسن ، ولهما متابعة القافية العربية في المسحافة الصافية .

ما تقدم يتضح أن هذه المجلد (افلاخ عربية) تشمل تياراً في الفكر العربي يترى به - أيا كان - ذلك لمحوار الباتر بين مختلف التيارات الفكرية ، أحببت أن تعرف به لراء (المجلد) .

سماحي فريد

القراء والكتاب

مع (المجلة) في عاصمها عن القصص

يشكل صدور مجلات (٦٨) عدد أبريل و (الفصل) و (المجلة) عددى أغسطس ١٩٦٩ أحداثاً ثلاثة عامة في تاريخ القصة المصرية ، وتلك القصص التي نشرت في هذه الأعداد أن تعطى الملايين العامة للقصة المصرية ، ولا تكاد نلتفت من أسماء القاصين الذين أتيح لهم النشر بعد اليوسفيين الشاروني وإدريس ، إلا قصاصي جيل الوسط وهي الأسماء التي حبا لها عملها بالمصاحفة فرصة واسعة للنشر وللانتشار ، ويبدو أن ذلك ، بتأثير العدالة الإلهية ، لم يكن كله حسناً لهم ، أو ، وهذا احتمال آخر ، لم يكن هؤلاء أحسن إليهم . وتناول القصص التي ضمنها الأعداد الثلاثة عمل أندري جدير أن يتولاها واحد من القاد الجدد الذين واثقت سطورهم الأسماء الجديدة من القاصين لمصريين ٠٠٠٠ ، هل أن ذلك لا يعنى أن أبدي الطبعات التي السريعة على القصص التي تضمنها عدد (المجلة) .

●● في القصة المجادة المخلصه التي كتبها - كلال بحث حقا - يرسى دكتور شكرى عياد للقاعدة الخائفة ، أن الفن العظيم هو تعليم عظيم ، وهذه الدعوة لا خلاف بين الدكتور وبينى عليها ، وهي غير الدعوة القديمة التي انتدبت الأدباء للاستطلاع برسالة نحو الأمية (لمجلة العدد ١٤٥) وكان لي شرف مطالعة الكاتب ، مستترجيا في اختيار الأدباء وحدهم من بين المهنيين جميعا للولاء برسالة نحو الأمية وأن تكون عساها الدعوة وفواهي أخرى ، تشكل نظرية استثنائية عن الأدب (المجلة العدد ١٤٦) .

ويتوصل الكاتب إلى دعوة (الفن العظيم تعليم عظيم) ينهى الفنان عن صرحين ، ألا تكون (الخدعة) في الفن قائمة على الرغش بل سعيًا إلى تعليم الحاضر بين المثقفين والجمهور ، وألا يكون التجريب في الفن قائما على (الغواية) بل هدفه البحث عن وسائل فنية أقدر على التناد إلى الجماهير العاملة ، ولا خلاف جوهري بيننا ، ألا أن سؤالاً ساداً يتوالتى ، هل هناك ما يمنع من أن تكون (الخدعة) في سعيها إلى دفع الحاضر بين المثقفين وجماهير الشعب ترفقى أيضا الفصح الذى يستوجب الرغش .. أى أن يبقى حق الرغش دائما مباحا

للفنان ، على الأقل ، حتى لا يتحول إلى حامل مبطرة أو ، والعياد بالله ، سلة مهملات .

ليس في التية تعليم القصص التي ضمنها العدد .. مجرد مدتها ريفية للأصحاء .

●● جرح مفتوح :

الإنسان داخل الطبيعة ، تزاحمه لخواصها ، تلتفحه وتلتذذ بالقلبه ، وليس في مكانة المخلوق أن يتعذر من كونه مخلوقا وملقى به أو ثابتا بين جدوان تمتد حتى حول كل خلية من خلايا جسده ، والإنسان ذاته خالق للإنسان داخله وعطام له ، فالإنسان داخل الطبيعة وتناج الطبيعة ، لا يعمل للدار الخرافات إن يقول (بالشكل) أن لا خلاص للإنسان من سبار الطبيعة .. ومنذ مجموعته (حيطان عاليه) وهو أمين على رسالته لم يتزعزع عنها (مجلة) واحدة ، وهذا كله يفعله فستنتج به (آخر السكة - عدد ٦٨) وتضيق به لا تكلمه وتصرخ - أسفين - عنه (الأسماء والمخلص) ، لذلك أن يتناول الطبيعة انسانيًا لا جماديا ، وبالتحديد نحن مع روجيه جارودى حين يطالب أن تكون الطبيعة في الفن طبيعة انسانية .. طبيعة أعيد بتألقها وفق غلط انسانية . ومن حق الكاتب بل من واجبه ألا يخلص الإنسان داخل القصصه ، على الأقل حتى لا يضيع الفن وتلعب - عنه - الرسالة .

●● تحت السقف الساخنة :

الشعر موسيقى بالكلمات ، وفيه الموسيقى حركة داخل البيت الواحد ، وهو وحدة داخل القصيدة ككل .. شيء قريب من هذا يصلوكة عيد الحكيم قاسم في قصصه القصيرة وقد وفق في بعضها (كتابات حول حدث صغير) عن أن ميزان الشعر الدقيق الحساسية أحيانا يجب من الكاتب وتبدو (القصيدة) عارضة ألوان البودرة والأفخر والرميل (شجرة الحب - عدد الهلال) فيها - وإن أمر الكاتب على خلاف ذلك - يبدو اتصال التشكيل والفعال الشعر ، تقسيم القصة القصيرة بنائها إلى وحدات منفصلة لكل عنوانها ، يستلزم توافر الحماية التي توجب هذا

التعمية ، دمع عنك خسية تناول أو التردد ، والكاتب لا يعرض لنا والعالم حراً ، وكفى ... الرمز المصنوب بأخذ مكانه إلى جانب الأسطورة الموقفة ... نحن أزاء قصاص ممتاز .

●●● ايقاعات بكتية ومنظمة أيضاً :

حتى الآن ، تعد قصة (جبل الشاي الأخضر - عدد ٦٨) احسن ما قرأت ليعلي الطساخر عبد الله وترجع جسوة (ايقاعات بكتية ..) إلى الملامح التي تعلمها من (جبل الشاي ..) فالكاتب يعطينا كليه المشهد دون ارتباط ، ربما ، بالزمان أو وحدة الحادثة أو الشخصية .. هو يعوِّف حول الفكرة ويملأ داخلها والفكرة ليست مقالة بل لمحات حدسية سريعة غالباً موجية ، وعلى تبعاتها فإن هناك محوراً تتدحرج ، والزيارة أن ذلك يتم فيما يشبه السرد العادي الذي لا يخرج عن الشكل المألوف .. والكاتب يختار تيار الحياة العادي من مجرى الناس العاديين .. على أن الألواس العديدة التي قيد بها الكاتب سطوره ، غير مبررة إطلاقاً ، وبقيس من (الصنعة) يتيسر رفع هذه الجوازات أغنى الألواس التي قد تنقف عقبه أمام القاري .. الذي نسعى جميعاً إلى بحث اهتمامه ولهم ما نود أن نقوله عنه .. وله .

●●● حكاية :

منذ قرأت روايتي ابن ريان التابستين (المعركة) و (جالة الليل) لم أخال له أعمالاً غير قصته هذه ، وأسر عنده اسم شاء أن يمشدها بالاسماء والصفات والتعطيفات التركيبية ، ونحن على سطور القصة .. وننتهي منها .

●●● جناب البعثيات :

في قتي أن الذكريات والذكريات لا تغلو أبداً من مادة أدبية ، لكن يقبلي أنها بقصتها والقصتها ، لا تصلح لإقامة رواية أو قصة قصيرة ، فالعمل الأدبي انتقاء ، من الواقع يتجاوز الواقع ، ويقدّم ما يغلب الكاتب خرافية ذكرياته بقدر ما يستند عن الفن ويتبع آخر ، المفارقة هنا ، أنه كلما كان الكاتب صادقاً مع حشد ذكرياته تغلّ عنده الصدق الفني ، فليست (الشخصية) وحدها تصنع عملاً فنياً وليس (الحدث) وحده يصنع عملاً فنياً ، فالعمل الفني (بناء) داخل من الشخصية ومن الحدث ومن البيئة ما يلزم لإقامة البناء وما يلزم لتصوير عناصره الأولية ، وحسين ذو القلار صبرى لم يلتزم قواعد البناء الفني ، رغم أنه منذ كرس فنّه غامر رواية بالكلية (الفني) لتحليل وتصنيف هذا النوع من الناس لتفسيراً بيولوجياً وسيكولوجياً ، لم تصادف في أدبنا عرضاً لشخصية (الفني) مثلما عرضها الكاتب ، إلا أن الكاتب قطع سياق العرض ليقدّم لنا شخصية ثانوية فيما لا يقل عن نصف عمود / القارئ أحمد بركات ، وتقديم هذه الشخصية الثانوية لا علاقة له بالعمل الأدبي ، ويتذكر الكاتب نفسه فيقول وكأنه يعتذر

الشكل ، ولئن أن الشعر في القصة القصيرة ، تنازلت ماء متشعبة داخل الفصن الأخضر وليست كوز ماء مدروقاً فوق فصح جاف .. على أن التوازن يسلم قياسه للكاتب في (تحت السقف ...) فالص هو صاحب الدكان و (يترك فراغاً حقيقياً) بعد أن يقبض عليه ، والجندى الذي يقتل جارتة الثانية يبكي صادقاً وهو يدلهم على المكان الذي دفنها فيه ، و (أحدم) في اللعنة التي رسم فيها فثاته إليه بشدة ومشي بها نحو السرير ، يتغلّ عنها لأنها سألته ما إذا كان سيتزوجها ، وتحرق (كوز) نفسها .. ونحس - والمخزن لابد - أن السقف الساخنة ، عند الكاتب ، قدر شير ، نستمع نحن ونندع يعارض حرفنا ، ولعل الكاتب ، وكل استنتاج قابل للخطأ والصواب ، يتأذى برفع السقف الساخنة والخالق هواد الخلاء الصبي .

●●● الليل .. الرجم :

ماسة القرية أنها استناعت إلى ماساتها ، فكل بشاعة قدر لا فكاك منه وكأنها واجبة الوجود ، إلا أن القرية ، آخر الأمر ، مجتمع بشرى تعمل فيه قوانين التطور وعلم الاجتماع .. على أن هذه القوانين تبدو أحياناً أنها تصبغ في شقوق الأرض الكثيرة التشابكة ، بل أحياناً - بلا سبب مفهوم - تبدو كأنها أصيبت ببيات تنوى طويل .

والسؤال الذي نوجهه إلى محمد رويش ، هو مدى قدرة أهل القرية - هؤلاء الذين كتب عنهم - على تلقي سطوره ولهمها ومتابعها .. أن حاجتنا إلى (الشكل) الذي يغلبه القاري العادي وبلفهمه ويتابعه ، لا تقل عن شأن لم تتشعب حاجتنا إلى أن نغير من جوامع شطناً ، أمضى جوامعهم العريضة هناك في القرى والعزب والكفور والسمارك ، وتبدو المشكلة الحقيقية في : كيف نلقم (شكلاً فنياً) مفهومًا للقاري - والشاهد - العادي ، دون أن تقع في عوة تبسيط النفس البشرية المعقدة وفي حوة أخرى ، تبسيط العلاقات الاجتماعية والفيزيائية ، أن تجاوز هاتين البعوتين مع (شكل) بفهمه ويقبله القاري العادي ، يجب أن يكون من المستقبل .. والطريق الحقيقي - كما يقول الذين سبقونا بالإيمان - هو الذي يشق في الصخر .

●●● عندما يهتز جبل البركل :

تعطينا كتابات لوثر وعيا ولهمها بالتاريخ ويتكوين الشخصية الأمريكية ، أكثر مما تغلّ كثر من الكتب المتخصصة ، وعلى بعد المسافة واختلاف تناول ، تندرج قصة مختار إبراهيم عجوبة مع هذا النوع من الكتابات .. المعلية الصمبية .. أحسنت السودان شمس ، حرارته المفارقة .. زمانه .. حياته .. ليس عرضاً جغرافياً جامداً .. بل أننا نغلق على قلب إفريقي .. ولا يمكن أن تغلّ بين الفريضة الجنسية وحرارة السودان والألم ، الوضوح في تناول الجنس .. تناول الجنس ليس مشكلة أدبية تواجه فصاحتها هذه ، فالجنس من السيادة بحيث لا يقبل الوادية أو

(ولكنها قصة أخرى) .. لم يقدم الكاتب على القصة حادثة أخرى بعيدة عنها (أما أنا فقد كنت اتهمت في قضية سياسية كان لها شنة ورنه ..)

ولعل من الحق أن يعطينا الكاتب ذكرياته دفعة واحدة لا يتبدل فيها بليود خارج ليود الرسالة التي سيلتزمها في صدقه - كمؤرخ - مع نفسه .

● ● الرحلة :

في قصة (الرحلة) يوضح زهير أحمد الشايب عن فنان يملك لدرة التفاسير الجزئية ، بل أن يقم من الجزئيات بناء جديلاً في عرض منته « غير أن من حقنا أن نتساءل عما إذا كانت هناك فلسفة أعني نظرة شاملة تقف وراء اختيار الجزئيات وتجاوزها ، فالحقيقة أن تتركهم الجزئيات وتجاوز وتكون البنية للسلق - وهذه وظيفة أيضا - وليس للفكر الكنكوت .

● ● لعبة لغة :

يغفل أن طه حواس قبل أن يكتب قصته كان في ذهنه نموذج لبعض الكتابات الأوروبية التي تقوم على الإغراب ، فالبلط يستغل لجعل نفسه منها لا يعرف أهميته ، ويحكم وهو لا يدري عنها شيئا وقلبي أن ذلك أمر عاقل جداً ودرويشي ... وفريق من الاتهام الجاهل مسألة (الاستبداد) في قصتنا .. على أنني قد تخلصت من كل تعقيد في القصة وفقدت نفسي أن أدخل بتضيعة الكاتب والتزم الحرف .. أن التذمعي المنقطع وسيلة لاكتشاف النفس البشرية ، إلا أن قاعدة الوضوح لم تلغ من قاموس الفن بعد .

● ● الدفن

● ● ظلال وانعكاس

وفق كل من محمد زخارف (من المغرب) ومحمد الحديدي في قصتهما ، وجودة هاتين القصتين تطرح قضية هامة ، فلك كان من الشائع أن القصة القصيرة التقليدية لعبت حتما على يد كتابها عندنا لأنهم يكتبون بأسلوب السرد الواضح الذي يوصف عادة - من الترفين - بأنه سهل ، وتبرز هاتان القصتان لتهدما زعم اتهام أسلوب السرد ، ولكن يبقى السؤال ، لماذا تموت القصة القصيرة على يد كتابنا التقليديين .. لست أزعم أني أمكك الإجابة .. أخطر فادعي أن أسلوب السرد ليس سببا في موت القصة القصيرة عندنا على يد التقليديين .. لكن السبب أنهم ليسوا

قصاصين أساسا وانهم لم يكتبوا قصة أبدا .. فالنقد الحقيقي يعطينا عملا جيدا بصرف النظر عن الأسلوب الذي يشكل فيه هذا العمل .. وانتهز الفرصة - وفي يدى قصتا الدفن وظلال وانعكاس - لأوجه لمحة لهؤلاء القريين ، الذين انعصر مدغم كالهاموش مع نهاية صيف .. وإن عدنا إلى قصتنا نلاحظ أن الدفن أكثر نضجا وانها خالية من سذاجة ظلال وانعكاس غلوها من الانفعال حيث يبدو التقابل في (ظلال) .. متعبدا بالعام الطفل القوي إلى جوار الطفل ابن الثراء .. على أنني أحب أن أسجل إعجابي الشديد بالكاتب .. ولولا أنني أكره تعبيرا استهلكته الألام كتاب جيل الوسط - النعاس - لكنت أنه قصاص واحد .

● ● العزم :

يتصنعا عبد الوهاب الأسواني بحكمة غالية .. اعرف عدوك .. وعلى يد من ليس فنانا كان من الممكن أن تتحول النصيحة إلى شيء مقلد .. ليس مطلوباً من القاري أن ينفذ ثلاث ورقات ليفاجئه الكاتب بإعلان بالعيشير أو النيون أيا كانت كلمات الإعلان .. الكاتب يصطحب معه إلى التوبة ومن خلال عادة سياق الجبل في التوالد بين بعض قرى التوبة ، على أنه يحاول أن يؤول إلى أحداث أبعد من عادة سياق الجبل بين قرى التوبة .. فهناك فرسان قرية (البقدادية) الذين كانوا يلغزون دائما غلبهم فرسان قرية (التوبسات) ويعود فارس من الجبل القديم في قرية (البقدادية) ليقود السباق وتكون (البقدادية) وفي القصة اشارات إلى حصان في قرية (التوبسات) وهو الحصان الذي حقق النصر لفرسان هذه القرية .. اسمه (الغرابوي) وينطق اسمه من غير (ال) .. والذي لم يلتفت إليه شباب قرية (البقدادية) - في القصة طبعاً - أنه حصان أعور .

وإذا كان الكاتب يرمز إلى ما بعد أحداث القصة الواقعة، فلا أظنه يقصد على الإطلاق أن يعود فارس من فرسان الجبل القديم ليقود سباق قرية (البقدادية) .. تلك آلة الرمز .

● ● كل الرجال ... كل النساء :

إذا كانت الرومانسية احتجاجا على العقل ، فرومانسية مجيد طوبيا رومانسية عاقلة رذينة تغلو من تصفهم عواطف الرومانسين ، فالقصة تستقيم في أسلوب السرد التقليدي مع الاسترجاع الجسيك دون زيادات خارجة عن محورها - كلنا أمام الموت سواء مهما اختلفت الأزمان - ولكن إننا

قاعدة دستورية ، ضرورة إتيان الكاتب أساسا بعبارة الناس العاديين الذين يصنعون له لغة الجبر وكوثر الجملة .. وظنى أن د - عبد القادر مكاوي لم يحقق ما يبرر له هذا الخروج ولم يقدم - لفكرة قديمة - صياغة جديدة ، إلا إذا كانت هومونا من لغة بحيث لا تسمح لنا أن نستمتع بترف المفكرين .

●● قبيل الانصراف :

حسن جدا أن تتردد - بالمخاض بقصد الترسيب - في قصصنا كلمات التقدم والعلم والكرامة الذاتية .. ولكن لاحظ غياب كلمة (العدالة) والا فما قيمة العلم والتقدم بدون عدالة وربما كانت الكرامة الذاتية تعبيراً آخر عما يسمى في بعض الموائى - بأهمية الفردية .. وإذا تكتمل أضلاع المثلث (التقدم والعلم والكرامة الذاتية) فإن العدالة فعلا تبدو شعاعاً لا حول له ... على أن ذلك كله - فى القصص - مشروط أن يقال قصصيا وهذه لا يفيد عليها إلا أولو العزم .. وذلك - فيما يبدو - ما لم يصمم عليه د - نعيم عفيف في قصته هذه .

●● سرىيات :

لم يولد يحيى عبد الله حتى تفلس البيضة ويتفرغها الفرج السفير من الداخل .. أجهنى الفكرة .. بدت قصته مباشرة صريحة ورغم ذلك - ولست أدري لم - فنحن أراهم قصاص .

●●● ملاح عامه :

لد يبدو غريبا أن تخلو قصص المجموعة من الاستجابة للكفاح السياسى والعسكري الذى تغوصه بلادنا وفيما عدا قصة أبو العاصى أبو النجا (السائل والسئول - عند الهلال) لا نتمتع على قصة واحدة - غيرها - تعاني هذه الهوموم .. على أن الحكم ليس عاما .. فهذه القصص مكتوبة .. وقد تحمل الأدراج اللغلة عند الكتاب .. عالجته عنه .

ويبدو - مرة أخرى - أن أعود الى مقدمة د - شكرى عياد ، تلك التى تدعو الى دفع الحاجز بين فنوننا جميعا وبين جماهير شعبنا .. فالظاهرة المثيرة أنه لو جربنا عرض فنوننا من قصة قصيرة وشعر ونحت وتصوير - خصوصا الفنون التشكيلية - لو عرضت هذه الفنون على أهالي واحدة من قرانا الأربعة لآلذ للأسفوا أن هذه الأعمال من مخلفات تجار الفن السخافات الذين كانوا يجربون القرى قديما - بالمكسب لامتصاص دمها - وهنا المعركة .. لماذا كل ذلك الآن إذا لم يكن لأهالي هذا البلد .. يقينى أن دعوة د - شكرى عياد تميد خلق فنانين من غوارجات تجار فنن الى مواطنين يتعدون - اليها - بلقنا .. وشكرى عياد - قبل أى شيء آخر فنان .. عانى تجربة المخلق وأنا تدعوه أولا الى استكمال بحثه على مدق أوسع نائيا .. إلى أن يقدم لنا النموذج الأدبى لتجسيد الدعوة التى عليه أن يستكملها .

محمد روعيش

أراد خلق فند والدته لكن علاقات الحياة عند الكاتب أقوى من الموت .. حسنة أخرى تصاف للكاتب ، تلك اختياره أن يلفد -أحيانا- والواقع ويجمع المسيحين مع المسلمين على الأرض الواحدة التى يعيشون عليها وتملكهم ويملكونها .

●● الحساد :

هذه قصة مؤلفة أى ملفقة وأحمد عادل يحاول أحياء نوع من القصص اندثر اذ يقدم لنا فزوة حيث يغاها القاريه فى آخر سطر من القصة بأن بطلها فى أحلامه مع الأندية .. مطروح السابق وهو لا يدري .

●● أشجار متحجرة :

من صعوبات الشعر العربى التقليدى ، قاعدة القافية ، إذ كثيرا ماتصدم القاريه كلمات وضعت فى نهاية البيت لا لشيء إلا لكى تستقيم القافية ، وما يعدم القاريه أن الفن خالف وعادى ومجالد داخل بالضرورة لذا فالكلية التى لا وظيفة لها إلا استكمال القافية فنيا عمل متفر ، وهذا بالتعدد ما نأخذ على سيد جاد فلكى يظهر التناقض داخل المجتمع ينتقل بنا - فجأة وبلا أى مبرر - من جوار مكنة تكسح أحجار تحت شمس أسوان الى ترابيزة تجلس حولها ثلاث فتيات فى جروبى .. والقصة مليئة (بالكلمات) المفعمة ، لا لشيء إلا لكى تستقيم القافية ويضيع الفن .

●● ساحة الأفاض :

عموما لا استشير غيرا بالقصص التى أبدأ بملكم وأبيات الشعر - لا استثنى الشعر الأجنبى - ولد تطقت مفاويف - إذ شاء ماهر شفيق فريد فوق هذا الاستهلال أن يقدم قصته باسماء فلاسفة وروائين ، وهو لا يتحرج أن ييسف أجزاء من فلسفة اسبينوزا ، وأنا شخصيات أحمل لسيبوزا ودا جيلا ، فعل فطرته هو عبرت الهوة من شاطره البيافيزيكا الى الشاطره الآخر .. شاطره الذين استفسلوا فى الأرض .

وظنى أن الكاتب لم يوفق - لهذا ولغيره - لم يوفق فى قصته ، حتى خيل الى أحيانا أنه يختار فقرات من قصته ويتولى هو تحليل وتفسير هذه الفقرات .. وبدليات الفن - بلا مراجع - أن التلصق فى القصة يكون بأحدث والصورة وليس بالراجع المتعمدة .. وأبيات الشعر وفقرات من أقوال الفلاسفة ..

●● الذنب الذى أراد أن يدخل فى جملة طيبة :

ليس من الحتم أن تكون حياة اللاعجين مصدرا لأدبنا وفنوننا .. يستحسن - أحيانا - أن يشهد من بيننا من يتجاوز هومونا ، بشرط أن يقدم لنا ما يبرر خروجه على

تصوير : عبد الفتاح عبد



استراعى الفرسان
من مخطوط بغدادى
لقامات الحريرى

كانت مقامات الحريرى منطلقا لابداعات فن التصوير العربى في بغداد ، وقد اشتهر منها مخطوطان أحدهما مخطوط بالكتابة القومية بباريس ، وأما الثانى فيحتفظ به معهد الدراسات الشرقية في أكاديمية العلوم بليتنجراد .

والى المخطوط الاول مجموعة تصاوير رائعة تبلغ ٩٨ لوحة صورها يحيى بن محمود الواسطى في القرن الثالث عشر الميلادى .

وتمثل لوحة الغلاف تصويرا تزين المقامة السابعة وتشمل موكبا من الفرسان يستعد للاستراعى في يوم عيد ، وقد وفق الفنان في أن يشيع في لوحته نفحة من الحياة كما أنه خرج عن التصميمات التقليدية الى تكوين السم بجرأة خارقة وتوازن أخاذ بين معمار اللوحة في خطوطه الأفقية وخطوطه الرأسية ، ولم يخل الفنان تسجيل حركة الخيل والبغال وأن يسلي على وجود فرسانه مسحة الحياة وأن يشيع في اللوحة احساسا دافعا بمعنى العيد وحياة الحركة وترف الحياة .

والى اللوحة من عناصر الأصالة والتجديد ما يبره لها اسباب المعاصرة فهي برغم سبعة قرون تفصلنا عن تاريخ انجازها تبدو وكأنها عمل معاصر اجتمعت له خصائص الإدراك المعاصر للقيم الجمالية التي تجعل فترة الحياة والتعبير والتأثير .

الغلاف الخلفى :

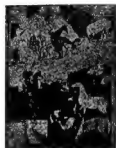
من نقاشى دار الكتب بالقاهرة ذلك المخطوط الرائع « البستان لسمدى الشيرازى » وما يؤمنه من روائع التصاوير التي تنسب الى أعظم مصورى الفرس كمال الدين بهزاد الذى ولد حوالي منتصف القرن الخامس عشر الميلادى في مدينة هراة بخراسان ، وعاش عصرا من أبوعصور الفنون حين كانت هراة عاصمة للفرس لها مكانة فينسيا وفارورنيا في عصر النهضة .

وقد انطلقت الدولة التيمورية هراة عاصمة للحكام لم جاء سلطان آخر هو حسين اجزرا بيقرا فشجع النهضة الفنية الباهرة التي ازدهرت اوائل حكم التيموريين .

ولقد اختلفت معالم حياة بهزاد كما حبيت عنا معالم وتفاصيل حياة كثيرين من عباقرة الفنون ولكن اراه على فن التصوير الإسلامى ، وما دخله عليه من تجديد ، ونفحة الألوان التي تدفقت في لوحته وتحررت من أسرار المخطوط الهندسى التي كانت تقيّد التصوير الفارسي كما أنها استحوذت على عنصر نادر ثمين في العمل الفني هو عنصر الفناء والشمس الذي يترد كالسحر في ثواب لوحاته .

لا ينسب الى بهزاد يتيقن غير قليل من اللوحات ولكن بهزاد لم يعد في تاريخ الفن الإسلامى فردا وإنما هو مدرسة جمعت صفوة من الفنانين وشكلت طابعا ونهجا للتعبير الفني وقد امتدت هذه المدرسة من هراة الى بخارى وتمثل فيها علامة من العلامات المشرقة على طريق الابداع الإسلامى في فنون التصوير .

ودرج مدرسة بهزاد لوح في أعمال استالها ورانها كما تبدو في أعمال تلاعبه ولم يقتصر آثار هذه المدرسة على مكان ظهورها او على اتجاهات الفن الإسلامى بعامه بل أن فيها شرارة انتقلت الى الفن الحديث وأثرت فيه .



الملك دارا ورامى خيوله
بستان سمدي الشيرازي

ولهم الابداع بدار الكتب :
١٩٦٩/١٦٣

بدر الدين أبوغازي